

فرنان روبير

الأدب اليوناني

ترجمة
هنري زغيب

الأوبسايوني

فرنان روبر

استاذ في السريون

الأدب اليوناني

ترجمة

هنري زغيب

منشورات عويدات

بيروت - باريس

جميع حقوق الطبعة العربية في العالم محفوظة لدار
منشورات عويدات
بيروت - باريس
بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية الفرنسية
Presses Universitaires de France

الطبعة الأولى ١٩٨٣

المقدمة

عن الألسنية ، أن روابط قري كانت تجمع أكثر الشعوب ، ذات حقبة ، في وطن واحد مترامي السهول ، يمارسون فيه تربية المواشي . لكنهم ، في ما بعد ، توزعوا على عدة بقاع : من الأمريك (بريطانيا - غربي فرنسا - شبه جزيرة بين المانش والأطلنطيك) الى الهند ، ومن ايجيه الى سكاندينافيا .

هذه الأسرة الهندو - أوروبية الكبيرة ، انفصل عنها الهيلينيون ، على دفعات متتالية ، واستوطنوا شبه الجزيرة اليونانية ، وجزر الأرخبيل ، ثم الساحل الغربي من الأناضول .

الدفعات الأولى ، أتت من الشمال أو الشرق بدءاً من القرن العشرين قبل المسيح ، وحملت اسم الآشيين ، وهم أسسوا الحضارة الميسينية في حواضر رئيسة كما أرغوليد وميسان وتيريت . وشع تأثيرهم من القرن الرابع عشر حتى الثاني عشر .

الدفعات الآتية منذ القرن الثاني عشر من سلسلة جبال
البند ، حملت اسم الدوريين .

هاتان المجموعتان من الدفعات ، يميز بينهما عامل اللغات
المحلية : ففي الشمال الغربي من اليونان البرية ، وفي تخوم شبه
جزيرة البيلوبونيز ، وفي الجزر الجنوبية من الأرخبيل ، وصقلية
وجنوبي ايطاليا ، لهجات دورية ، تقابلها ثلاث مجموعات من
اللهجات غير الدورية : لهجة اركاديا وقبر وبامفيليا ، واللهجة
الايلوية ، النقية في شمالي الأناضول وفي جزيرة ليسبوس ،
والممزوجة لكنتات دورية في تيساليا وخاصة في البيوسي ، وأخيراً
اللهجة الايونية الواضحة معالمها في أيونيا ، وخاصة في القسم
الأوسط من الشاطئ الغربي لآسيا الصغرى ، والغائبة المعالم
في الجزء الشمالية والوسطى من بحر ايجه ، وايوبيا والأتيك .

وانطلاق الأدب الاتيكي ، في القرن الرابع قبل المسيح ،
ساعد على انتشار لغة موحدة عصبها اللهجة الاتيكية .

وعن المخطوطات القديمة ، حتى العصور الرومانية ، ان
خصائص لهجية بقيت مستمرة ، وإن على تشتت .

ثمة كلمات يونانية كثيرة ليست هندو - أوروبية ، أهمها

الكلمات الحضارية المرادفة للسياسة والفنون . وأصلها ، من الرواد الذين أبعدهم الهيلينيون أو قربوهم ، وأقوامهم : ابناء مينوس ، حافظوا على استقلالهم في جزيرة كريت حتى القرن الرابع عشر ، وعلى حضارتهم حتى الثالث عشر . وكانت مكتشفات شليمان الأثرية ، خلال القرن الماضي ، كشفت الحضارة الميسينية ، فراحت ، منذ عام ١٩٠٠ ، تغور على القصور والبيوت والمعابد والمستودعات فتوصلت الى تحديد اطار تاريخي يرقى الى منتصف القرن الرابع قبل المسيح . على أن الثورة التي ستعلنها هذه المكتشفات ، لن تغير في المفاهيم التاريخية ، كما المتوقع ، إلا بعد فك رموز الكتابات المينوية . والقليل المفكوك رموزه من النصوص الميسينية ، من عام ١٤٠٠ قبل المسيح ، تتشابه في يونانيتها مع الرموز المينوية ، ويبدو أن في دراسات كنوس تفسيرات مرتقبة لبعض غوامض الهيلينية . كما تبدو على هذه النصوص تأثيرات مصرية وحثية ومن بلاد ما بين النهرين .

الثابت حتى الآن ، ان الحضارة اليونانية مدينة في بعض طابعها ، للانقلابات والتغيرات الآتية .

أبرزها ، ما علق بتلك الحضارة من الابداع الشعري الأول ، ومن اختراع الآلهة والأساطير .

فالشعب الوافد حديثاً من الشمال ، كان يصل معبداً قديماً ،
ويجعل فيه أحد آلهته ، لم يكن يزِيل من المعبد ما كان فيه من
أنصاب ومقدسات وتمثال ولا الطقوس السالفة من رقص وأعياد
وقرايين .

من هنا ، أن اسطورة الإله ، كانت تتكون من وضع نصوص
تفسيرية ، تضم الى الطقوس الجديد ما كان قبله من طقوس .
وهكذا : ماذا يبقى من أسطورة أبولون اذا جردنا منها كل ما
يتعلق بوجوده في معابد كانت لآلهة قبله كما دلف وأميكليه
وديلوس . والهيلينيون ، حث تفكيرهم الاستنباطي ، ان الحياة
الدينية مناسبة دائمة لابداع الاساطير ، فتطور لديهم هذا
التفكير ، في اتساع ، حتى لم يستطع أي كتاب ديني أن يفرض
هيمنة طقسه على تلك المعابد .

حياتهم السياسية ، كذلك ، لم تكن أقل خصوبة .
فالآشيون (وقد قال : الأخيون أو الآكيون) ، والدوريون ،
حملوا نماذج محددة من الهيكلية الاجتماعية . لكن تلك الكوادر
الجامدة ، تفككت عندما كان يجب - في كل بقعة ساحلية أو في
كل واد - تنظيم عناصر آتية متعددة ، في مدينة مستقلة . فكل
من هذه الدول الصغيرة المتحاربة ، والعاجزة عن الوحدة
والتوحد ، راحت تبني لنفسها قوانين أساسية نظامية خاصة .

من هنا : اذا دساتير المدن اليونانية توزعت ، عامة ، الى ديمقراطيات واوليغارشيات (حكم الأقلية) ، فليس بينها دستوران يتشابهان . وواضعوها أوجدوها مناسبة ، كل واحد لمقاطعة ، كما المهندسون اليونان كانوا كلما هندسوا مسرحاً أو معبداً ، غيروا في تصاميمهم وفق قطعة الأرض وموقعها . فإنما اليونان ، بتعصبهم الوطني ، باتوا ، خاصة في السياسة ، مبدعي كل افكارنا اليوم . وتجزئاتهم الرديئة ، كانت ، الى حد كبير ، شرطاً مهماً من عبقريتهم .

الافت ، في اليونان ، أن البحر وحداً ما فرق الجبل . فعن طريق البحر ، ومنذ العصور السحيقة ، نشأت في تلك البلاد الاتفاقات التجارية والعلاقات الانسانية المهمة . فاليونان ، جمعت بين تجارها ومستوطنيتها بشعور وحدة الثقافة التي - من مرسيليا الى فوكيه - عارضتها مع البرابرة ، وبشعور الوعي على وحدة العالم الانساني ، هذا الوعي الذي بدونه لا فكر سامياً .

إن ظروفاً شبيهة كانت لدى سواهم ، لم تستطع أن تخلق المعجزة اليونانية ، مما يشير ، في وضوح ، الى المواهب الفطرية التي كانت للشعب الهيليني .

الفصل الأول

الملحمة

١ - هوميرو

ليست الأشعار الهوميرية بداية ، بل بلوغ ، وواضح أنها آتية من تراث أدبي عريق . انها تشير الى حضارة راقية تعود حتى الآشيين في ميسين . وتلك النصوص جاءت بعد عصور من الغزو الدوري . انها من عصر الحديد وتتغنى بالبرونز . فهل معقول أن يكون تواترها شفهيًا ؟

ان شكل الابيات الايقاعي ، يحوي تتاليات من مقاطع لفظية طويلة وقصيرة ، وهذا غير مألوف في اللغة اليونانية ، حتى يعود ذلك الى قبل الهيلينيين . وبعد : العودة شبه المستمرة إلى التعابير المقولبة ، كل منها في بيت أو يكمل بيتاً ، تفترض تقنية شعرية معروفة منذ زمن سابق .

واللغة ، في ذاتها ، تقوم على خليط عناصر مأخوذة من جميع

اللهجات إلا الدورية . وهذا الاستثناء مقصود : فأحفاد اغامنون ، الملتجئون الى آسيا الصغرى ، يتغنون بمجد أمبراطورية هدمها الغزو الدوري . ووجود كلمة دورية يشكل تقصيراً معيباً في الملحمة . أما باقي الخليط ، فيبدو متناغماً مع سائر احتياجات النظم . من هنا ، يصح القول أن اللغة الهوميرية ، مصطنعة ، ولم يجر التكلم بها مطلقاً . انها انعكاس لظروف تاريخية وجغرافية ولدت فيها الملحمة وتنامت .

وما بقي من اللهجة الاركاكية ، يدل على التفتح الملحمي كما عرفه العصر الميسيني ، ابان الاقطاع البيلوبونيزي حين الاركاكية مختلطة مع الايولية ، رغم الجهود التي حاولها المنظرون المعاصرون لعزل الواحدة عن الأخرى . لأن العلاقات بين البيلوبونيز والبيوسي الايولية ، وبين مراكز الحضارة المزدهرة في ميسين وثيبا أو أورخومين ، واضحة في الأساطير ، أنها فتحت لغة ملحمة متنامية .

اللغة الهوميرية مؤلفة من الايولية والايونية معاً . وفي حالة النص الحاضرة ، تطفئ الثانية مع بعض حضورات للأولى ، لم تؤثر في كتابة النص ككل .

هذا التطور يتناسب مع الأحداث السياسية والعسكرية على الشاطئ الهيليني من آسيا الصغرى ، وهي أظهرت

خصوصية تينك المجموعتين اللاتينيتين (الايولية في الشمال والايونية في الجنوب) وتفوق الأولى فالثانية في المقاطعة الوسطى - حول سميرونا - حيث قامت معركة حاسمة .

كيوس ، في العهد الكلاسيكي ، كانت ما تزال تتكلم اللهجة الايونية المختلطة التي قد لا تكون الخليج الهوميري انما تدل كم المصطنع الهوميري يستوحى الواقع .

ثمة ايضاً أشكال أتيكية ، حاسمة لما قيل من أن الملحميتين وضعتا في أثينا (القرن الرابع قبل المسيح) حين بيزيسترار كلف بعثة منقبة وضع نص رسمي للأشعار . ولا نشك في أن النص الموجود حالياً واصل اليها من نسخة أتيكية . فما نشك كثيراً في أن تكون « الالياذة » و « الاوديسية » لم تكتب - بفضل الملحقات الاتيكية - إلا في القرن الرابع ، نظراً للمقاطع التي بلا رابط .

واذا المقاطع كانت ، في البدء ، متقطعة فلأن « الاوديسية » - كما توحى اليها - تقدمها مرتين : أولى مع الفياقيين في شخص ديمودوكوس ، وثانية في ايتاكيا بشخص فيميوس ، في صورة رواية ملحميين يقولونها في الاعياد لتسلية أسيادهم . وكانوا ، كلما قالوها ، يزدون في المقاطع أو يغيرون فيها كلياً . فهل يجوز لنا - من هنا - تصور هومير على شاكلتهم ، مرندحاً على آلة

وترية ، ومقتطفاً من نصوص مبعثرة غير منظمة ، نصاً محدداً
يروح يقرأه غيباً ؟

ان جمهور هومير ، على أي حال ، شبيه بجمهور
ديمودوكوس وفيميوس : ارستقراطي يحب سماع المغامرات
الحربية ، يهوى تسلسل الانساب ، ويكره الناس الفقراء
والجناء ، كما تيرسيت ، والآلهة الشعبين كما ديونيسوس .

الى هذا : لو عرف هومير الكتابة ، لما كانت الأشعار - كما
هي - رائعة التلاوة . وإلا ، لماذا فيها كل هذه المحطات التي
تسهّل الحفظ . وإذا هومير وضعها للقراءة فقط ، لما كانت من
اهمية لروابط المقاطع .

فأي الرأيين نتبنى ؟ ما شعر - كما « الالياذة » أو
« الاوديسية » يحتاج الى قراءته مراراً ليكتمل فهمه ، لما فيه من
توافق رائع بين الجملة والتفاصيل . ولا واحد من المشاهد
الرائعة يبلغ قمة نضجه الدرامي أو معناه النفسي الكامل ، اذا ما
أخذ وحده دون ربطه بالمجموع . وخاصة في « الالياذة » . فلا
فصل مطلقاً بين حوار تيتيس في النشيد الأول وفي النشيد
الثامن عشر ، أمام آشيل الغاضب من مجاهدة أتريد ، وأمامه
غارقاً في الحزن على موت باتروكل ، وفي الحالتين ، على البطل

اتخاذ مرقف حاسم : الأولى تجر الآشين الى الهزيمة ، والثانية
تعيد اليهم النصر .

وفي موضع آخر ، تطالعنا أهمية مشهد الوداع بين هكتور
واندروماك في النشيد السادس ، فيما نشهد ، في النشيد الثاني
والعشرين نحيب أندروماك وهي تشهد ، من أعلى السور ، جثة
زوجها ، وتندب مصيرها اذ ستصبح أسيرة . وهكتور ، قبل
موته ، في مقطع يتخلله ضعف بشري ، يلمح الى نصائح الحذر
من بوليداماس ، واردة في النشيد الثامن عشر ، فيما - منذ النشيد
الثالث عشر - اتفق بوليداماس وهكتور ، وسمع الثاني نصائح
الأول .

وهذه الالتماسات الخفية للتشابهات ، مع هذا التحضير
المسبق ، هي العنصر الأساسي ، في « الاليادة » ، وبه انطبع
الأشخاص .

فميزة هكتور لم تصلنا واضحة ولا في مكان . وليس في
الملحمة مقطع يمكن أن نعنونه : « وصف شخصية هكتور » .
فهذه ، نللمها من مجموع المقاطع الوارد ذكره فيها ، ومن عدة
تفاصيل تؤخذ حصيلتها . وانها مجموعة تلاقات : هكتور
وباريس ، هكتور وهيلين ، هكتور وأندروماك ، هكتور
وأجاكس ، هكتور وبوليداماس ، هكتور وآشيل . ومن هذه
التلاقات تتولد السمات الرئيسية لشخصية البطل .

ان تطبيق مبدأ الفن الواعي والممنهج ، على طول الملحمة ، يحل جزئياً معرفة ان كان ثمة هومير واحد أو اكثر .
فالتنقيب ، لغوياً أو ألسنياً أو أثرياً ، يبقى عاجزاً عن تحديد ما يتعلق ، لا بالبرهان العلمي ، بل بالذوق الجمالي .

فمن جهة ، اكيد أن عدة شعراء أسهموا في التوسيع الأدبي لأسطورة طروادة أو اسطورة أوليس ، قبل ولادة « الاللياذة » و « الأوديسية » كاملتين .

ومن ثانية ، شكلهما وتصميمهما موجودان ، وهما عنصر وحدة ثابت ، مقبول من جميع النقاد . انما ، هل كان عرضاً أو جوهرأ ؟

ويقر الجميع ، في تطور كل من الملحمتين ، بوجود شاعر عبقرى خلفهما . وطالما لا يدور البحث الا عن الأمور المادية ، ثمة دائماً ما يقال ، في موضوع الوحدة كما في موضوع التعددية .

تبقى المسألة : تحديد الجميل عند هومير . هل هو في مجموعة مقاطع من كل ملحمة ؟ هل هو معنى كل مقطع بالنسبة للمجموع ؟

حسب الحكم الجمالي على هذه الناحية ، تتضح المسألة الهوميرية وفق مفهومي متناقضين : إما ان الشاعر العظيم (قد

يكون واحد للالباذة وأخر للأوديسية) هو خالق نواة أولى طورها بعده شعراء اقل عبقرية منه ، واما ان الشاعر العظيم (قد يكون واحداً للملحمين) ، هو الذي وجد وسيلة توحيد جميع العناصر المتفرقة ، للتقليد السلفي الطويل ، في مجموع واحد . فالمسألة ليست في البحث عن واحد أو أكثر ، بقدره هي اذا كانت العبقرية الشعرية التي خلف روعة الملحمين ، تدخلت في مستهل كتابة الأشعار أو في خاتمتها .

القائلون بالشاعر الواحد يتبنون الرأي الثاني . والقائلون بالشاعرين يتبنون الرأي الأول .

ان الموضوع الموحد في الالباذة ، هو غضب البطل . ففي النشيد التاسع ، فينيكس يروي لآشيل ، تخفيفاً ، أسطورة ميلياغر الذي - في رفضه القتال ، ورفضه كل المساومات من الايتوليين في كاليدون - سبب لهم خسارة . لكنه في النهاية ، أرغم على استعادة القتال فأعاد النصر اليهم .

حكاية فينيكس هذه ، خلاصة ملحمة شاعر قديم كان يطبق المفهوم الذي اتبعته الالباذة : تمجيد البطل بمفعول غيابه وعودته . من هنا ان موضوع غضب آشيل ليس ، في ذاته ، موضع تجديد ، بل في القدرة على الاقتباس ، لدى الشاعر الموحد .

على أن مصادر الالياذة ، ليست مقصورة على الملاحم ، بل هي من مختلف انواع القصائد . فمأتم باتروكل ، ورد في قصيدة طقسوية من تلك التي كانت تقال على قبور الابطال في احتفالات ذكراهم . من هنا ، أفاد صاحب « الالياذة » - في اقتناصه المناخ القاتم والرومانسية الحزبية - فأدخل ، بلمسة بارعة ، فواصل مرحة ، أو حتى فكاهية ، منقذاً في مقطع الموت مناخ الملحمة كلها .

نوع آخر من الشعر ، غذى الأشعار الهوميرية وساهم في تحولاتها : الشعر الكهنوتي . فاكليروس المعابد اليونانية شجع نوعين من الشعر الطقسي : الأول تفسيري يروي ، في سرد خيالي ، خاصية كهنوتية أو حضوراً لغرض مقدس سري ، والثاني مثالي تقوي يظهر للملحدين شهادات ترعبهم حول قوة الاله .

في النشيد الثاني ، يعيد أوليس الى اذهان الجموع الآشبة - تثبيتاً لثقتهم بالنصر الأخير - صورة الحية الهائلة ، حيث اجتمعت الجيوش في أوليس ، والتي خرجت من تحت الهيكل لنشب على عش فيه ٦ جواثيم وأمها ، فابتلعها فتحولت حجراً ، واستخلص كالشاس ان الحرب ستدور تسع سنوات ، لتنتهي نصراً في السنة العاشرة .

طبعاً ، كان في معبد أوليس تمثال لوحش ثعباني الشكل - كما التماثيل التي تبارع الفنانون القدامى في وضعها على الجبهيات في اكروبول أثينا حيث الأفاعي رموز الالهوات تحت الأرضية .

واقتباس صاحب الالياذة ، جاء ، في بضعة أبيات ، لوحة رائعة دقيقة التفاصيل ، ومأساة قوية الزخم .

كريزيس ، كاهن أبولون ، هاجمه أغاممنون ، فقام الإله ينشر الطاعون في الجيش الآشي . وأعاد أغاممنون كريزييس الى كريزيس ، وقدم لأبولون ، في معبده في كريزيه ، مذبحه هائلة ، تعويضاً ، في موكب بحري ، فأنهى أبولون قصة الطاعون ، وأرسل ، لمن اتوا معبده ، هواء نظيفاً ليعودوا سالمين من رحلتهم .

وهذا نموذج آخر من الأدب الكهنوتي ، ذي النوع التقوي ؛ والدقة التقنية التي بها ثم وصف التضحية ، مطابقة لطبيعة الموضوع نفسه . وانحصر الاقتباس في ان يحشر - بين قسمي اللوحة - مشهد الغضب ، ومشهد آشيل الذي - بعد فقدانه بريزييس - يلمح الى ثأره .

خاصية هومير ، هنا ، كانت في أنسنة تلك التقاليد الدينية . معه ، يحى التفسير الديني للأساطير ، ويقترّب الآلهة

من الانسانية . فمشهد الحب بين زوس وهيرا - على قمة غارغاروس - ينقل طقوس عدد من المعابد كانت تمجد وحدة الإله والإلهة ، لكنها فقدت قيمتها الدينية الأولية ، فصارت مشهداً كوميدياً ذا تصوير ساخر للنفس الانثوية ، إذ نشهد فيه نجاح حيل الإلهة التي ، بالحب والنعاس ، تحول انظار كبير الآلهة عن المعركة ، فيما بوزيبيدون راح يساعد الآشين رغم المنع الالهي .

هكذا ، صار اكثر أشخاص هومير آلهة قديمة ثانوية ، آشين أو قبل هيلينيين . وتحولهم الى ترابين لم يكن عمل هومير وحده ، انما هو الذي أعطى الأشعار الهوميرية طابعها الانساني .

والخطورة ، هنا ، أن نجد في أنسنة الالياذة ، شعراً مناهضاً للدين - فكل شيء يجري حسب مشيئة زوس . وهذا المفهوم ، المعلن منذ أول القصيدة ، يرينا أننا ساذجون اذا نحن اختصرنا مرحلتي القصة الكبيرين - هزيمة الآشين وانتصارهم - واعتبرناهما مرتبطتين مباشرة بغياب آشيل أو بحضوره . فالبطل نفسه يشرح ان غيابه ، ان كانت له هذه النتائج السيئة على اليونان ، فلأن زوس اراد ذلك ومنحه هذا الشرف العظيم . فالنصر ليس مكافأة طبيعية لاستحقاق ، بل هبة من إله .

دخل نبالان في مسابقة للرمي بالنبال . لكن احدهما ، قبل أن يرمي ، نسي الابتهاال الى ابولون ، فلم يصب سوى الخيط الذي يربط العصفور موضع الهدف . فيما الثاني ، وهو ابتهل ، توصل إلى إصابة العصفور طائراً .

وانها رؤيا متشائمة للكون : الإنسان ، خيراً أم سيئاً ، لعبة في ايدي الآلهة . انه ألعبه قوى الأرض التي ، في دورها ، هي ألعاب سكان الألب .

فأغامنون ، مخدوع زوس الذي وعده ، في الحلم ، بنصر مباشر ، ثم خدع له جيشه اذ زرع فيه اليأس وأعطى أوامره بالتراجع الكلي الى اليونان . والعسكري البسيط ، ينفذ الأوامر ، لأن صوت أوليس يزأر في سمعه : « لا رأي لك . الأمر للملوك وأنت تنفذ » . وما كان عليه أن يفعل ، هو الما كان يعرف أن أوامر أغامنون كانت مستعارة .

ولكن ، لا نقعن في تخيل موقف نائر في هذا التصوير للسلطة ، بشرية كانت أم إلهية . صحيح أن الخلاف الاساسي الذي يعارض أشيل وأغامنون ، قد يوحى بأن التسلسل الاجتماعي لا يتناسب مع التسلسل الحقيقي للقيم . لكن الأمر هنا ليس تهكماً ثورياً بل استنتاج واع . وأبرز مميزات شخصية أشيل : ضمير صادق واحترام زائد للحدود التي وضعها الآلهة مع البشر . وهو يحترم ، كذلك ، التسلسل الاجتماعي

والعسكري ، وإلا ، كان قتل أغاممنون . فهو ، اذن ، عكس
 الثائر ، حتى في مشهد غضبه ومشهد ارساله في مهمة ، يتشكى
 من اقتسام الغنائم الكان يتم وفق الدرجة الاجتماعية لا وفق
 القيمة الحقيقية . لذا ، هو يحرص على عدم تخطي الحدود ،
 (مثلاً في توصياته لباتروكل المنطلق الى الحرب) وهذا متأث - في
 تكوين شخصيته الأسطورية - من الاقطاعية الميسينية التي
 جعلت الأولب على صورة مجتمع أرضي منظم التسلسل .

وفي المباراة بين آشيل وهكتور ، لانية مهدمة ، حتى
 عندما نسقت الإلهة اتينا نفسها مسافات السهام والضربات . من
 هنا ، في هذا المقطع الذي يمجّد انتصار آشيل ، أبرز اللحظات
 الشهمة ، حين يتصرف آشيل وحده . وهذه جريمة ، لا محك
 فعلي للمهارة والقوة . لكنه ، وهو منذ بدء المباراة يغمز النبالين
 الآشين ألا يرموا قيفقدوه النصر ، لا يفكر لحظة في إبعاد الإلهة
 عنه . فهو يعلم ، عن أبيه ، ان انتصاره سيكون على يد هيرا
 وأتينا ، فما عليه سوى ضبط نزقه .

هكذا ، في الإلياذة ، يبدو استخدام المدهش ، تفسيراً
 للتجربة البشرية ، وليس حجة لحل موقف معقد . فليس من
 تعقيد كان يرغم الشاعر على إدخال اتينا في مباراة آشيل
 وهكتور . وهذا الموقف ، اغما للدلالة على تدخل الالوهة في كل
 لقاء بشري .

وهومير ، بواسطة المدهش ، يعبر عن كل ما يبهره ، حتى في الحياة الروحية . فأشيل يستل نصف سيفه ، تمهيداً لقتل أغاممنون الذي يشتمه ، فتدخل فيه قوتان متصارعتان : أولى جاجة قوية عصبية وشرسة ، وثانية عاقلة تلجمه ، فلا واحدة منهما ، لوحدها ، تتفوق : اذا تفوق العقل ، تكون اتينا حاضرة ، تداعب شعر محميها الأشقر . فهل بعض انتصاراتنا الارادية على انفسنا لا تتم إلا بتدخل إلهي ؟

من السخيف أن تصور هومير حامي النعمة . مع أن المناقشات حول النعمة ، شدت اليها جمهوراً أوسع من جمهور اللاهوتيين . فهل حدس هومير بذلك ، مدركاً أهمية حياة النفس ؟

في الأوديسية ، يتغير دور المدهش . فتدخل اتينا المتكرر ، لتتخذ أوليس من المواقف الصعبة . ومغامرات هذا الأخير ، من قسمين : قبل وصوله عند الفياسين ، وبعد وصوله . في القسم الأول ، يتعلق أوليس ببوزييدون عدوه ، ولا تستطيع اتينا مساعدته مباشرة ، بل بواسطة هرمس أو لوكوتيا . وفي القسم الثاني ، افلت أوليس من ملاحقات بوزييدون وراحت اتينا تكثر من مساعداتها له . وحاولت تساعده أكثر مما ساعدت قبله تيليماك ، فعند اللقاء الأول بين الوالد والابن - لدى ايوميا الما كانت بعد عرفت أوليس - اغتنمت فرصة غياب راعي

الخنازير ، لتهب أوليس جمالاً رائعاً فجا يتعرف الى تيليماك ،
واعادت له هيئة متسول عجوز لدى عودة أيوميا .

إنها ، اذن ، تدخلات الآلهة ، وخاصة اتينا تسير محور
العقدة وتسلسل المقاطع ، اكثر اعجوبية مما في الالياذة .

وفي الاوديسيه كذلك ، وحوش وهيولات وتذكارات بلدان
بعيدة أو وهمية . وهذا الميل الى الرائع ، في الأوديسية ، لا
يظهر في الالياذة إلا مرة واحدة ، حين يشترك جميع الآلهة في
المعركة ، فتنحول معركة آلهة ، وحين آشيل يصارع الاله -
النمر : سكاماندر ، فيكون صراع النار والماء ، صراع النهر
وهيفايستوس الآتي الى نجدة آشيل .

واستخلص الضالعون ، من هذه القصة ، ملامح شرقية .
وهذه ، جلية في غير مقطع من الأوديسيه .

في مكان آخر ، الإلهة سيرسيه - وهي لها القدرة الهيبولية على
تغيير البشر الى حيوانات ، تقترب من سيّدة الشُقرة ، الكانت
عبادتها نامية في الأناضول . وحتى لو جعلها هومير في الغرب
المتوسطي ، لها جذور آسيوية واضحة . والملاحاة الكريتية ثم
الفينيقية ، دليل واف على هذه التحولات .

ومهما يكن ، فهذه التفاصيل ترقى الى عهد أقدم كثيراً من
أساطير الإلياذة . واذا الأوديسيه ، بين الملحميين ، هي

الأحداث عهداً ، (كما تشير دلائل من التنظيم الاجتماعي عهدئذ) ، فمادة الأوديسييه سابقة كثيراً للإلياذة . ولشرح تكوين الأوديسييه ، يجب استطلاع كل تاريخ حوض المتوسط وآسيا الغربية ، قبل الغزوات الهندو أوروبية وبعدها .

حدّ مدينة مانتيينييه الأركادية ، يذكر بوزانياس جنوة ليلنلوب ما زالت حتى اليوم معالمها على تلة ، ولها أشكال دائرية منتظمة . وفي غير مدينة أركادية ، يشير المؤلف نفسه الى معابد ما زال فيها ذكر لأوليس اليبديو أنه أسس المعبد أو حمل اليه صنمه الأول .

ويتفق مؤرخو الأديان ، على أن بطلاً يُصوّر مؤسساً لعبادة أحد الآلهة ، هو غالباً إله قديم نزعه الإله الجديد . من هنا ، في اركاديا ، وفي غير نقطة من البيلوبونيز ، بقايا عبادة لعدة اشخاص من الأوديسييه ، كان القدامى يعتبرونهم آلهة ويعبدونهم .

وهكذا ، مسألة جذور الأوديسييه تتلاقى ، الى حد ، مع مسألة جذور العبادات الأركادية ، وتؤدي الى معرفة كيف هذه العبادات الواصلة الينا من شعب جبلي ريفي ، استطاعت تغذية أسطورة بحرية . فأى شعب بحار حمل هذه العبادات الى البيلوبونيز ؟ !

فضل فيكتور بيرار انه طرح المسألة الأركادية . وابحاثه عن الأوديسييه معروفة ومبسطة . فهو كان عضواً في مدرسة أثينا ، وأجرى أبحاثه في مانتينييه ، محاولاً أساليب مهدت للدراسات الهوميرية . وحين وضع مبادئه ، لم تكن حفريات كريت بدأت بعد ، فأفتى أن البحارة أولئك ، هم الفينيقيون .

وكان عليه في ما بعد ، إعادة النظر في هذا الرأي ، ونسبة نقل العبادات الى البحارة المينويين .

فتلك الميونية الأسبوية الكبرى ، إلهة الخصب - وإلهة الموت - حين كانت تؤوب إلى مقرها في الغيب ، كانت تجتاز البحر على مركب مقدس ظهرت نقوشه على الجواهر الكريمية . ففي كريت قبل الهيلينية ، كانت تهدي للموتى مراكب نذرية تسيح عليها أرواحهم وصولاً إلى جزيرة الطوباويين . فكانت تصادفها تجارب وعواصف عديدة ، قبل وصولها إلى النعمة الأخيرة .

فهل هذا ، هو المعنى الأول لأسطورة أوديسيس ؟ ابصار الروح الى عالم الغيب ، اكتشاف مدن خيالية ، تسكنها وحوش ، تخطط - على الطريق البحرية صوب الغرب ، مسار المقر الأخير . . .

كانت خارطة الأوديسييه ، في البدء ، أسطورية . ولكن

المنقبين (الكريتيين ثم الفينيقيين ثم اليونان) حين أوغلوا عمقاً الى غربي الحوض (المتوسط) وجدوا أماكن الخارطة الوهمية ، مدناً حقيقية . فكل واحدة من محطات أوليس ، لها مطارح حقيقية .

مع هذا ، بقيت إشكالات . . . هل تكون ايتاكيا التي وصفها الشاعر ، هي نفسها تياكي اليوم ؟ هل هي لوكاديا ؟ الأكيد ، أنها كانت أساساً إحدى جزر الطوباويين تبلغها النفس بعد رحلة طويلة . واليها تنتهي مغامرات أوليس ، مع ما في السر من بقايا رموز دينية في طريقة مواجهته ، نائماً ، المركب الفياسي .

فهؤلاء الفياسيون (أو الفياقيون) واسمهم يوحى صوراً قائمة ، كانوا مهربي الأرواح ، قبل تنقيتهم شعباً حقيقياً . وكان الكينوس وآريتيه هما إلهان قديمان للجحيم ، لهما قصر تزينه لوحات نحاسية شرقية الطابع ، كانت الملكة تمارس فيه استعلاءها ، على طريقة قدامى الآلهات اللواتي كنّ يستظهرن على رجالهن .

ثمة رواية أخرى لأسطورة أوليس ، يظهرها شاعرها على لسان أوليس متسولاً كريتيّاً (فالكريتيون ، في رأي كاليماك كذابون) ، وهذه حيلة ذكية لحسن التخلص في ما خص التناقضات المتوقعة .

وثمة ملك ايتولي يلعب دوراً مشابهاً لدور الكينوس ، في الرواية الواقعية : وهو أعطى أوليس بنايات ومهربي أرواح ، ويدعى فيدون ، إله الموت . واذا تتخذ القصائد شكلها الأدبي كما وصلت إلينا ، لا يعود المؤلف يكثرث للتفسير الأول المعطى للأساطير . فهي صارت مؤنسنة . واذا استثنينا مراجعة الجحيم ، تجري الأحداث كلها بين الأحياء .

تبقى زيارة الموتى لدى السيميريين . وتذكر هنا في ملحمة غلغامش السومرية ، (وهي وجدت في بقايا أشوربانيبال) ، كيف البطل هو أيضاً ، يراجع روح رفيقه القديم انكيدو . وملحمة غلغامش ، دليل على المصادر الشرقية الممكن أن تكون وصلت لأسطورة أوليس ، فليست مغامرات هذا الأوليس السومري إلا جرياً وراء الخلود .

ان الأوديسييه ، وهي قصة الدهشة والغرابة ، تتخذ في غير موضع ميزة القصة الشعبية . وموضوع تعرف أوريكلييه وبينيلوب الى أوليس ، بفضل جرحه وسرّ كبير ، انما يرقى الى موضوع من الفولكلور القديم الموغل في التاريخ .

قد تكون الأوديسييه شعراً اقل ارسقراطية من الالياذة . مع هذا ، لها علاقة وثقى بالابطال العريقين ، لا ببطلها الرئيسي فقط ، بل بموضوعها نفسه . وفي ما بعد ، ظهرت أشعار كثيرة

حول عودة الابطال من حرب طروادة ، تمثلاً بالالياذة . وكانت قصيدة من هذا النوع ظهرت قبل الأوديسييه : عودة اغامنون . كما كانت خدعة كليتمنستر وجريمة ايجيست موضوع ملحمة وميضة النجاح ، ألمح اليها هومير ، وناقضها في تصوير سعادة أوليس النهائية ووفاء بينيلوب .

تتكوّن الأوديسييه من عناصر متنوعة ، واكثر تفرقاً من الالياذة . وهي منصهرة في براعة أقل عمقاً ، فلا مشاهد تذكيرية بين الأول والنهائية ، والوحدة المتكاملة قد تبدو مصطنعة .

مع هذا ، لا نستطيع التمييز بين مغامرات أوليس ومجازر الطامعين ، في أربعة أناشيد رحلة تيليماك . فميزة الشاب المغامر - بما يمكننا من متابعة تطوره من النشيد الأول الى النشيد الثالث والعشرين - احدى اهم خصائص العقدة السيكلوجية ، وهي الأبرز في الأوديسييه .

فالمهارة نفسها وسمت نوسيكاً وأوهامها وحيلها وخجلها ، كما وسمت بينيلوب وأوليس . انها براعة شاعر عرف يخلق وحدة الملحمة فوق ، رغم ما اعتور الأناشيد من رجرجة في الجمع بين العناصر المختلطة .

جديد الأوديسييه ، نسبة للالياذة ، رغبتها في الوعظ والارشاد . فجرائم الطامعين عوقبوا عليها ، وكوفئ أوليس

وبينيلوب على صبرهما ، وفي ثنايا التفاصيل مقاطع خلقية ثني
أو تشيد .

فكل المشهد لدى « أوميه » يمجّد فضيلة الضيافة ، وهي
نموذج حي لها . والضيافة هنا ، في الأخلاق القديمة ، رمز
وأساس لجميع الفضائل . وزوس الأوديسيّه يوضح منذ البداية
أن البشر مخطئون في اتهام الآلهة بالبؤس البشري . فهذا من
كبرياء البشر وجنونهم . ومن يصنع الخير لا يخاف الآلهة . وهو
مبدأ لم يكن لدى زوس الالياذة .

الفارق الزمني بين الملحميتين ، تحدده معرفة اذا الأوديسيّه
خضعت ، أم لا ، للاستعمار اليوناني الذي لا الماح له في
الالياذة .

من يؤكدون هذا الخضوع ، يرون أن الفياسيين ، لدى
اكتمال الأوديسيّه في شكلها النهائي ، لم يعودوا شعباً أسطورياً ،
بل حقيقياً يسكن جزيرة قريبة من اليونان . وتدخلهم في قصة
أوليس ، كان - اذ اعادوه الى ايتاك - ان عاقبهم بوزييدون ،
فاقسموا لا يعيدون أحداً بعد . من هنا ، أن جزيرة معروفة
كجزيرتهم ، كانت ، على زمن هومير ، يسكنها شعب غير
مضيف . وهذه فضيحة لشعب يوناني ، لا بربري .

ولكن ، اذ لم يكن ممكناً الرسولدى يونان كورسير ، يؤكد

ذلك ، التقليد الشائع الذي يجعل كورسير - كورفو اليوم - جزيرة الفياسين . والنص التفصيلي لدى هومير ، لم يكن قبل ان زرع الكورنثيون ، في الجزيرة ، أول مستعمرة ثابتة . كما نجد في النص ذكراً للمستعمرة الزائلة الكان زرعها قبيل ذلك ، الارثريون ، فطردها الكورنثيون .

تلك المستعمرة الكورنثية تأسست عام ٧٣٤ أو ٧٠٨ . فلا يمكن ان تكون الأوديسييه سابقة لآخر القرن الثامن . فهي تأثرت بأسطورة الارغونيين التي طوّرتها ملاحه الميليزيين الى البحر الاسود ، كما عرفت التغييرات التيرينية ، للرحلات البحرية التي قامت بها السفينة أرغو . هكذا ، الإلياذة ، وهي تجهل أمر المستعمرات ، تكون سابقة لأواسط ذلك العصر .

فهل يكون واحداً ، الشاعر الذي وضع الملحميتين ؟

القائلون العكس ، يرجعون الى الفوارق بينهما ، دينياً وخلقياً . والحجج الأدبية ، كما تصميم الأوديسييه مثلاً ، وهو يقلب التسلسل الزمني ، تبقى حججاً واهية . وقيل ، في تلك الفوارق ، انها صنيع عدة أشخاص عرفوا في حياتهم الأدبية تطورات كما الجارية في الإلياذة والأوديسييه .

لكن الفارق الزمني ، اذا أبعدنا الأوديسييه في الزمن ،

وقربنا الالياة ، قد لا يتجاوز الاربعين سنة ، مما يعيد الى تأكيد
كليهما لشاعر واحد .

انما هذه ، خلاصة افتراضية .

فالثابت أن كلا من الملحميين ، مهما كانت جذورها ،
مدينة ، بجماها ومجدها ، للشاعر الذي أعطاها وحدتها .

٢ - الأناشيد الهوميرية

بلغتنا ، تحت اسم هومير ، أناشيد الى الالهة ، مختلفة
الشعراء والأزمنة . أجملها : أناشيد الى أبولون (في جزئين
لشاعرين مختلفين : أول جزيري يتغنى بولادة الاله في ديلوس ،
وثان بري يتغنى بتركيز العبادة الابولينية القوية في معبد دلف) ،
وأناشيد الى ديميتيه (وصولها الى ايلوزيس) والى هرمس (سرقة
هرمس المولود حديثاً لثيران أبولون) والى الالهة أفروديت .

٣ - هيزيود

ولد في برج آسكرا (قريباً من هيليكون) في البيوس .
وسلب له ورثته أخوه بيرزيس الذي انهار فجاء يلتجئ اليه .
فيجييه بنصائح عملية في « الأعمال والأيام » ، وهي قصيدة
طويلة عن العمل في الريف ، موقعة حسب الفصول . والشعر

فيها واقعي دقيق وأحياناً على عظمة . ومع ان لغته فيها قريبة من هوميرو ، وكذلك شكلها الايقاعي ، فالفارق واضح : في حياة الأسياد الموزعة بين المآدب والحروب ، وفي حياة الفلاحين القاسية . وجمال القصيدة ، في اثارها الحياة الريفية ، فيما دقة الصور تعطي تلك النصائح جمالاً وعظمة .

وتنسب لهيزيود كذلك « التيوغونيا » (نسب الآلهة) ، وفيها ، إلى التعدادات النسبية التي لا تهتم سوى مؤرخي الأديان ، لوحات رائعة في عمقها الانساني .

أما قصيدة « درع هيراكليس » - المتأثرة بنشيد الالياذة حول درع أشيل - فسابقة لهيزيود (من القرن السادس) . وقصيدة « الأعمال والأيام » ، سابقة للربع الأخير من القرن السابع ، أو قبله بخمسين سنة ، حسب استشادات الشعراء الغنائيين .

الفصل الثاني

الشعر الغنائي

بين عصر هوميرو ، وعصر المسرحيين ، كان الابداع اليوناني ، أوجد اجمل المعابد في صقلية وجنوبي ايطاليا ، واستكمل الانجازات السريعة التي حملته من الارتيميس الى الاكروبول .

تلك الفترة ، كانت خصبة في الأدب كذلك : تطور الشعر الغنائي جامعاً الشعر والموسيقى والرقص . وانما ، اذ وصلتنا فكرة طفيفة عن الموسيقى اليونانية ، واذا رسوم الأواني ونصوص لاحقة تشير الى رقصات قديمة محددة ، ما زلنا نجهل الكثير عن اشكال ذاك الرقص وتفصيله . ولم يكشف الايقاع ، سوى المتخصصين بالتراث الهيليني القديم .

وما سوى من عشرات السنين ، حتى تكشف لنا حقيقة ألسيه وسافو ، بعد اكتشاف نصوص جديدة على برديات قديمة .

وكلاهما عاش في ليسبوس خلال الثلث الأخير من القرن السادس ، ويمثل لنا الغنائية المنفردة (قصيدة يغنيها صوت واحد منفرد) . وكلاهما من الطبقة الارستقراطية ، وانخرطا في الصراعات السياسية التي خاضها الارستقراطيون ضد نظام ميرسيلوس وبيتاكوس الجائرين . وكلاهما نفى : الأول الى مصر وتراس ، والثاني إلى صقلية .

موضوع واحد في قصائدهما : الشهوة والحب الجنسي . الى هذا ، غنى ألسيه الخمرة ، والاحقاد السياسية . وسافو ادارت في ليسبوس مدرسة شعر وموسيقى ، اختلفت اليها الصبايا من ميتيلين . ومن علاقتها مع تلميذاتها ، نشأت التعريضات والالتهامات ، بسبب لهجتها الجريئة في قصائدها الى بعض تلك الصبايا . ولكن ، منذ ذاك العهد السحيق ، توصل أحد الباحثين الى تشابه بين احاسيس سافو ، واحاسيس سقراط تجاه ألسيباد أو بعض تلامذته .

أشهر الشعراء الغنائيين : بندار . ولد عام ٥١٨ قرب ثيا ، وتوفي عام ٤٤٠ . واشتهر بغنائياته ذات المجموعات والكورس . خلال الحروب الميديّة ، عاش مع مواطنيه الثيبين تحت الاحتلال الفارسي . من هنا الصراع ، في ما بعد ، بينه وبين سيمونيد السيوسي شاعر الانتصار اليوناني ، وبين باكيليد نسيب سيمونيد .

ولكن ، مهما تكن ، خلال الاحتلال ، مواقف بNDAR
الشخصية ، فهو عرف ، بعد الحرب ، ان يصور العظمة
الاهليئية في قضيتها . واطلق لموطنه البيوسي عاطفة عنيفة ، واعياً
أوهام من يشوشون على موطنه .

كانت حياته موزعة على أسفار . دعاه الملك تيرون
الاغريجاني والملك جيلون السيراكوزي . كما استهوتهم مراكز
أخرى للثقافة ، كما أثينا ، التي غناها في قصائد ولا يغفرها له
الاثينيون . واحب البقاء في ايجين ، حيث المثال الارستقراطي
الدوري .

وكان ، من دوره كشاعر ، أن تردد إلى التارين الجسدية في
المعابد ، وإلى حفلات تكريم الابطال العائدين إلى وطنهم .
وعندها كان يلقي قصائده الغنائية ، أو تلقى دونه في إشراف
رئيس جوق .

ولا يبقى اليوم من بNDAR إلا الأناشيد الحماسية (الأولمبية
والبيتية والنيمينية والايسمية) . والابطال المجدون ، جميعهم
أمراء (صقلية أو سيرينا) أو ملاكون أثرياء ، قطفوا انتصاراتهم
على المركبات الحربية .

ونشيد بNDAR ، يذكر الانتصار ، ويتغنى بأسطورة لها علاقة
بنسب المنتصر . ومن هذه الأسطورة ، يخلق الشاعر أمثلة

خلقية مستوحاة من فلسفة التقاليد . كما يتوجه بNDAR ، في
قصيده الى الرجل الثري ، نحو استقرارية المجد والانتصار ،
في شكل تأملات بالقوى البشرية ، توقف الخلق الارستقراطي
فيه ، وتنقيه من المفاهيم الدينية ، وتهىء لظهور سقراط
وأفلاطون .

الفصل الثالث

المسرح

عن الأوديسييه ، أن أوليس ، في بلاد السيميريين ، حفر
 بئراً كان يخفي فيها دماء الضحايا المذبوحين ، اشارة للموتى ،
 وخاصة لتيريزياس ، وكان يأمل منه مشورة نبوية حول طريق
 العودة إلى إيتاك . وهذا النوع من القرابين السائلة للآلهة ،
 وخاصة الدماء الغائرة في الأرض ، يتعارض مع القرابين
 المرصودة للآلهة الأولمبيين ، اذ جزء التقدمة الاكبر لهم ، هو في
 دخان يتصاعد نحو السماء .

فمن هدف القربان الجنائزي ، استصراخ الميت ليعود
 لحظات إلى بين الأحياء . وهو ما نشهده في « الفرس » لأشيل ،
 حيث العجّز الفرس - المقتولين بكارثة بغثة كزر كسيس -
 يستجدون بظل داريوس . فهذه الاستغاثة الشبحية ، وجميع
 التحضيرات الطقوسية والسحرية والموسيقية والايقاعية ، تشكل

اكثر حركة هذه المسرحية . ومن هنا خرجت المأساة ، ومن مواقف مشابهة .

في المطارح التي شهدت تضحيات من هذا النوع ، بنيت انصاب وتماثيل دائرية من الرياضة اليونانية ، غالباً ما كانت مسرحاً للطقوس الجنائزية والجهنمية . وعن ديموستين ، أن جميع من ضمن تلك الدوائر ، حتى القرن الرابع قبل المسيح ، كانوا مصونين ، ومجرد لمسهم كان يعرّض للعقوبة الشديدة .

وفي المسرح الارثري ، في ايوبيا ، كانت ، في الوسط ، حفرة تحت الارض موصولة بالكواليس ، يصل منها المستدعون من الجحيم . وبولوكس ، معجمي القرن الميلادي الثاني وصاحب اكثر المعلومات حول التقنية المسرحية ، يؤكد وجود « مدرج خاص للآتين من الجحيم » ، كما في ذاك المسرح الارثري .

في قبور العصر الميسيني ، وجدت عظام بشرية كانت ضحايا قرابين . وهذه الثقايد ، في تضحية القرابين البشرية ، لم تغب عن اليونان . والتنفيذ بالمحكومين كان يقترب غالباً من القرابين . فلتطهير مدينة من قذاراتها - الناجمة عن جريمة أو اهانة - كان يساق سجين أو متطوع طوال الساحة ، ويرمى في أشداق الموت .

وهذه التضحيات الاستشارية التي في أساس التراجيديا ، تضمنت غالباً تقدمات قرايين بشرية . من هنا أن أحد ارفع أشكال الفن اليوناني ، آت من احتفالات تذكر بالرقص المتوحش ، ولم تفقد ، بعد ، هذا الطابع .

عن هيرودوت ، ان كليستين ، طاغية سيسيون في مطلع القرن السادس ، أراد محو كل علاقة لبلده مع أرغوس ، وعدل جميع الاحتفالات الدينية الكانت تقام في سيسيون تقدمة للاله الأرجي أدراس . من هذه الطقوس ، أخذ خطين : الاول حول الجنائزيات ، حولها الى البطل التيبى ميلانييوس ، والثاني ، وفيه الجوق ، حوّه الى ديونيسوس اله الخمر .

في هذا الجو ، نمت التراجيديا ، غارفة من الطقوس الديونيسي ، بعد نمو في طقوس الموتى والابطال .

وعبادة ديونيسوس ، المنطلقة من البيوس ، مروراً بأثينا ، نحو البيلوبونيز ، باتت نموذج الفن المسرحي . وهذا الأخير ، شجعه بيزيستررات في أثينا ، قطفاً لشعبية ، في أعياد ديونيسوس . وأبرز مسرح قدّمت عليه أعمال الثلاثة المسرحيين الكبار ، هو في الجنب الجنوبي الشرقي من الاكروبول ، داخل السور المقدس لاله ديونيسي اسمه ايلوتيروس ، على اسم برج ايلوتير ، عند الحدود البيوسية ، من حيثها دخل الاله الى الأتيك .

كان ديونيسوس الهاً شعبياً . وكان الشعب يحيطه بتقوى
حارة ومقربة ، جعلته يحتقر الارستقراطية في التعامل مع الآلهة .
ففي أثينا ، كان الديمقراطيون يشكّون بوجود مؤامرة أوليغارشية
وراء كل مسّ لعظمة ديونيسوس .

من هنا ، نشأ نوع أدبي خاص يدعى « الدراما
الستيرية » ، ولدت من السخط الشعبي . وفي بدايتها ، عاجلت
مواضيع ديونيسية ، وجسدته على المسرح مع رفاقه الستيريين
(الستير شخص خرافي نصفه الأعلى بشر ، والأسفل ماعز) ،
والعجوز سيلين الساهر على الجميع .

من تلك ، بقيت لنا مسرحيتان ستيريتان : « الصقلوب »
لاوريبيد ، بنصها الكامل ، و « الضراء » لسوفوكل ، بنصها
المجزوء . وفي كليهما ، يتبين كم كانت تتعدّل الأسطورة على
المسرح . فتدخل الستيريين ، لم يرد في مقطع هوميرو عن
بوليفيم ، ولا في خطف ثيران ابولون كما جاء في « النشيد الى
هرمس » . لذلك ، لم يطل هذا النوع ، في مزجه التهريج
بالمأساة .

تبقى التراجيديا . . .

واسمها مؤلف من قسمين : أول يعني الكباش ، وثان يعني
الغناء . فهل هي في الأساس غناء لمناسبة التضحية بكبش على

المحرقة ؟ أم أنها تعبير عن قلب انتحل هذا التقعن ؟

إن وجود الستيريين في الفن القديم ، يعطيهم طابعاً أقرب الى الخيل منه إلى الماعز ، وما الا في ما بعد حتى منحوا أقدام الكبش وقرنيه . وقد يكونون عرفوا هذا المظهر في البيلوبونيز . ذلك أن براتيناس ، أحد كبار المسرحيين الستيريين ، كان من فليوننت ، المدينة البيلوبونيزية . لكن الثابت أن الرقصات المسرحية ، في مرحلة من تاريخها ، تطورت حول كبش مضحى به ، كما في ديلوس ، رقصات « الكركيات » حول ضحايا من الماعز كانت تحفظ قرونها في معبد فخم .

أما أرسطو ، فيشتق التراجيديا من شعر ديونيسي كان يلقي ، حسب بندار ، في التضحية بشور . بينما آريون ، أول شعراء هذا النوع ، كان يكتب تلك المداخل في مناسبات التضحيات بالماعر . فكاهنات باخوس ، في طقوسهن ، كن يفترسن جدياً أو شادناً ، اكثر مما يفترسن ثوراً .

هكذا ، صار كبش المحرقة ، لمرحلة ، اداة تطهير طقسوي تلجأ إليها التراجيديا . وفيما كان أرسطو يؤسس نظريته في الجمالية التراجيدية على نظرية التطهير بالخوف والشفقة ، كان ما يزال في طقس التراجيديا إلماح الى التطهير .

وحول « هيكوب » أوريبيد ، يقول أحد النقاد القدماء ان

الجوقة لدى دخولها الى صحن المسرح كانت تنتشر دوائر دوائر ،
مما يعيد ، الى الذهن ، الدوامة الكريمية ، كما حاول بلوتارك
تقليد الرقصات الديليينينة .

وساحة الرقص الكان هومير حكاها حول درع آشيل ،
وكان بناها ديدال في قصر كنوس ، ساعدت على مشاهد مماثلة :
فكان قوياً ، الرابط بين التراجيديا الأتيكية ومشاهد المينويين .

لم يصلنا أي شيء من مسرح القرن الخامس . ومسرح أثينا
عرفناه من طابع التغيرات التي حدثت في القرن الرابع وفي
العصر الامبراطوري . وما وصلنا ، على تشابه غريب لا يتيح لنا
اكتشاف التطور . فاكثريتها بنيت على تلة ، حيث ولادة خور
ترسم حفرة تكون مصطبة لمسرح . أما توزع الصوت ، فكان
محط درس كثير ، نظراً لكثرة المشاهدين في الهواء الطلق ،
وخاصة في ابيدور (١٥ ألف مشاهد) . وفي أسفل المدرج ،
ساحة مدورة للجوقة . وكانت في الخلف كواليس في مقابل
الجمهور ، يفصلها عنه رواق كبير .

الممثلون ، في العصر الكلاسيكي كان مكانهم في ساحة
الجوقة ، لا على مسرح مخصص لهم كما اليوم . وغالباً ما كانت ،
في الكوميديات ، صراعات بين الممثلين والجوقة ، وفي
التراجيديات يتفقون معها في همس حميم . فلا يمكن ان يكون

سقف الرواق هو المسرح ، كما صار في ما بعد .

يرى البعض ان ذلك كان طوال العصور الأولى ،
والبعض الآخر ان ما سوى منذ القرن الرابع حين انفصل
الممثلون عن الجوقة ، ليرتقوا مصطبة هي سقف الرواق .

جاء في احدى الكتابات ، أن كان في مسرح ديلوس ،
مكان للمخاطبة . فمن كان المتكلم ؟ حسب افتراض أول :
الآلهة في ظهوراتهم الجوية ، أو الخطباء حين استخدام المسرح
للتجمعات السياسية . واقرب الظن ، ان في عصر تلك
الكتابات (القرن الثالث قبل المسيح) كان المسرح على المفهوم
المعاصر اليوم للكلمة .

وفي العصر الاسكندري ، كانت التظاهرات الشعرية تتخذ
الطابع المسرحي-، لأن الممثلين كانوا على المسرح ، فيما ، في
ساحة الجوقة ، تجري التظاهرات الموسيقية أو مظاهر الرقص .
لكن الراقصين والمغنين ، كانوا ، في النهاية ، يصعدون الى
المسرح . وحين ، في روما ، صارت ثمة مقاعد في الصفوف
الأمامية لساحة الجوقة ، كان المسرح تخلى نهائياً عن معناه الديني
الأولي .

الديكور ، في المسرحيات القديمة ، كان ، على تلة ، من
قبر الميت ، انحوت منه المعاني الجنائزية . وكانت الواجهة ،

دائماً ، لقصر أو معبد ، تختفي خلف ستار مدهون ، أو فواصل خشبية ، عليها رسوم المشهد ، من سهل أو جبل . أما الآلات ، فتنحصر في اثنتين : أولى تتيح ، في حركة سريعة أخفاء واجهة القصر أو المعبد ، واطهار الداخل ، وثانية نوع من الرافعة يتدلى منها الآلهة الهابطون من السماء .

ويحدث ، لدى هومير ، غير مرة ، أن ينوح جمع من الأشخاص ، طقسياً ، على بطل مات ، وأن يقوم شخص آخر ، أكثر أهمية ، يكون مهّد لذاك النواح ، فيُدخل معهم شكياته الخاصة ، كما تبتس مع النيريديين ، وأشيل بين الميرميدونيين ، يعطيان فكرة عما كانت عليه التراجيديات الأولى ، حين أضيفت ، الى القصائد الملقاة ، حوارات ممثل ، بدأ وحيداً على زمن تيسيس .

وحين تطورت هذه الفكرة الى دخول ممثلين ، عادت تلك القصائد بشكل كورس ، لتعرف ، حوالي القرن الخامس ومطلع الرابع ، نجاحاً جديداً ، مع شعراء كما تيموتييه ، وصلتنا منه أجزاء من مسرحية « الفرس » . ولم يكن فيها سوى ممثلين اثنين على زمن أشيل . وهذا الاخير نفسه ، أوجد ثالثاً لهما ، في أواخر حياته ، مع ان البعض ينسب هذا الثالث الى سوفوكل . ويرى المؤرخون أن لم يكن رابع هؤلاء . لكن هذه المسألة لم تثبت ، لأن المسرحيات كان لها أكثر من ثلاثة أدوار ،

انما كان الممثل الواحد يضطلع بأكثر من دور ، كما لم يكن أمام الجمهور أكثر من ثلاثة ممثلين معاً على المسرح . حتى ادوار النساء كان يؤديها رجال . أما استعمال الاقنعة ، ذات الجمالية المسرحية غير الثابتة ، فكان لهدف ديني سحري تدل عليها الملامح الطقسية الموجودة في بعض المعابد .

كان المسرح في اثينا لذة شعبية : ففي أواخر القرن الخامس ، وربما قبله ، كانت الدولة تدفع للفقراء رسم الدخول الى المسرح . ومن ملامح الاعجوبة اليونانية ، اقبال الجمهور ، حتى غير المثقف منه ، على المسرحيات الأدبية الصعبة . على أن ما ساعد على ذلك الاقبال ، جمالية تركيب المشاهد ، مما ظهر في تأثير التراجيديات على رسامي الأواني .

كان المؤلفون المشتركون في التظاهرات المسرحية ، يقدمون صوصهم إلى مجلس أعلى ينظم المهرجان ، كان يمنع بعضهم من الاشتراك ، فلا يبقى الا على ثلاثة ، كل منهم ينفذ ثلاث راجيديات ومسرحية ستيرية . أما مصاريف الجوقة والممثلين ، كانت مفروضة على المواطنين الأغنياء . وكانت لجنة منتخبة بيمقراطياً ، تقرر ترتيب نجاح المسرحيات ، حسب ردة فعل الجمهور ازاءها .

في إحدى مجموعاته ، ذكر أرسطو هذه النتائج ، لكنها ساءت ، ولم يبق لنا منها سوى ما يشير الى معلومات عن تاريخ

التراجيديا وعنه ، أو عمن عاصروه ، ان نوع التراجيديا راح يضعف ، لتتوى شخصية الممثل ، وتخف المسرحيات الجديدة ، حتى لا يبقى ، لدى اعادة المسرحيات القديمة ، سوى اعمال اوريبيد ، التي تميزها ، في القرن الرابع ، اشيل وسوفوكل .

١ - أشيل

أبرز الأحداث في حياة أشيل (٥٢٥ - ٤٥٦) ، اشتراكه في معركة ماراتون في عام ٤٩٠ ، وأسفاره المتكررة ، بدءا من عام ٤٦٠ - الى صقلية حيث مات . وهو كان ولد في ايلوسيس ، وكانت روحه مشبعة بالدين ، فأحيل الى الأسرار الالوسينية في مصادر أفكاره . هكذا صورّه أرسطوفان في « الضفادع » . لكن هذه ، تم تمثيلها بعد خمسين سنة من موت أشيل الذي ، مشبعا أم لا بالأسرار ، وقع في نزاع مع الاكليروس الالوسيني ، كما ورد في حكاية معبد أبولون ، وفي اتفاق مع الاكليروس الدلفي ، لأن دلف وإيلوسيس كانا أحيانا على خصام .

عن أشيل ، بقيت أعمال كما : « الفرس » (٤٧٢) ، و « السبعة ضد ثيبا » (٤٦٧) و « المتوسلات » (حوالي ٤٦٣) ، « بروميتيه موثوقا » (تاريخها غير دقيق ، والبعض نسبها الى ملحد عاش في أواخر حياة أشيل) ، « الثلاثية المسرحية » « الاورستيا » (٤٥٨) : « أغاممنون » ، « حاملات القرايين » ، و « المحسنات » .

اعتبر البعض أن كان من الواجب على المؤلف ، تقديم ثلاث مسرحيات أو أربع (مع الستيرية) لكن « المتوسلات » ، اقدم آثار اشيل ، وهو الذي ابتدع الثلاثيات المسلسلة ، قبل « الفرس » التي ثلاثيتها عاجلت ثلاثة مواضيع مختلفة .

والتراجيديات التي عزلتها التقاليد عن الثلاثيات المسلسلة لا تنبىء جيداً عن افكار أصحابها . والثلاثية الوحيدة الباقية كاملة : « الأورستيا » ، ومنها الانطلاق لفهم اشيل ، هي الصادرة قبل سنتين من وفاة صاحبها ، والحاملة خلاصة فكره .

ان رائحة الدم في كل « الأورستيا » ، بقسوتها المتفردة ، تدل على أهمية التعبد للموتى ، المكان شديد التأثير على التراجيديا . معها ، كان الايمان البدائي - وعنه يجب ارتكاب جريمة لتسكين ميت - سبباً في إيجاد الأساطير عن العائلات - كما عائلة الاتريديين - وعليها تقع حتمية الجريمة .

والشاعر فيها ، وان لم يعد ، كما في « الفرس » ، الى استثارة الأشباح ، استطاع تمثيل الميت على المسرح في « حاملات القرابين » ، حيث أغاممنون ، في قبره ، يشارك في الحركة المسرحية . وكذلك في « المحسنات » ، حتى بدون قبر ، كان هاجس مقتل كليتمستر قوياً ، وظاهراً على الوجوه البشعة للآلهات المنتقمات .

وعلى أساس الجريمة التي تعوض عن جريمة ، تحاول
الثلاثية ايجاد خلقية خاصة . من هنا تأثير دلف ، في تصوير مقتل
كليتمستر على يد أورست تنفيذاً لعقوبة إلهية ، يحرر القاتل من
وصمته ، وتمحو له طقوس التطهر وصمته المادية .

وفي أثينا ، في مجمع الحكماء ، لجنة من الكبار ، تترأسها
الآلهة أثينا ، تغفر لأورست واصمة حداً للجرائم عائلة
الأتريديين ، مخففة من حدة آلهة الانتقام ، جاعلة لمن أرضاً
خصبة للمعطاء الخير .

ان المعنى الأعمق ، في ثلاثية « الأورستيا » ، هو في تلك
الحكمة البشرية التي تحكم بين المفاهيم الإلهية ، وفي القول
الذي أنهى تلك السلسلة من الجرائم الجديدة .

وقد يبدو غريباً ، ما لتلك الثلاثية من طابع قضائي .
فالمأساة الكبرى كان يعيشها الشعب الأثيني طوال القرن
الخامس ، كانت منطلقاً للعدل فيه . فهي كانت صورة رؤيوية
للمحاكم التي تقضي بحكم المسؤولية ، وصورة للديمقراطية كما
يجب أن تكون .

من هنا ، في اليونان ، كان المفكر الديني هو نفسه مصلح
الدين . وكانت مهمة الشاعر لا أن يخلق أساطير فقط ، بل
مفاهيم ومعتقدات جديدة . وهذا إشييل ، في « الأورستيا » ،

يشرح للجمهور الاتيني مبرر وجود معبد « المحسنات » قرب مجلس الحكماء ، والجذور المقدسة للمحكمة الارستقراطية بعد تجريدتها من حصاناتها ، وتمحور جميع النشاطات السياسية حولها . لكنه يستغل هذا الحق في التأويل والشرح ، ليعدل في مفهوم المحسنات نفسه : فهو من عنده خصصهن في زجر الجرائم بين الأهلين ، وجعلهن غير مكترثات بالجرائم بين الأزواج . وهو يغير حتى في طبيعة الآلهة الصاروا ، بمعاقيبتهم كزرسيس وأغاممنون ، قضاة عدل .

هكذا ، تبدو حتمية القدر ، واضحة ، في « بروميتيه » ، انما للتوجه إلى الآلهة : فالسبعة الذين تتدخل هذه الحتمية في حياتهم البشرية ، يظهرون إرادة بطولية . فهذا ايتيوكل ، فور تلقيه خبر المكانة التي يحتلها بولينيس في المعركة ، لا يعود يتوهم حول مصيره في نهاية الصراع : فهو إلى الموت ، حسب حتمية القدر ، لكنه ، بارادته البطولية ، ينقذ ثيبا . من هنا قيل عن ايتيوكل انه أبرز وجوه المسرح اليوناني .

ويكون لنساء الجوقة الثيبيات ان يظهرن الهلع من قسوة ايتيوكل . ولدى قراءة المسرحية (« السبعة ضد ثيبا ») ، يتبين دور المؤثرات العاطفية في التراجيديا ، حين الجوقة أبرز ما فيها . ويبرز هذا التأثير في « المتوسلات » ، حتى لو لم تعد اليوم معتبرة مسرحية قديمة . ففيها ، اناشيد كثيرة للجوقة التي قدرها هو

محور المأساة : صبايا داناووس ، هل ينلن الاستقبال المطلوب
على أرض أرغوس ؟ انها ، هن ، مسألة حياة أو موت .

ولكن ، حتى في « المحسنات » ، تبقى أحاسيس الجوقة ،
لدى أشيل ، عنصراً أساسياً في المؤثرات ، إلا في بروميتيه
وأغامنون ، اللتين تحمالان في العنوان ، اسمي شخصين
فيهما .

فالجمهور ، زمن أشيل ، لم يكن بعد معتاداً على نقاش
الأفكار التجريدية البات تجري أيام أوريبيد ، لذا ، كان في
حاجة إلى صور حسية تترجم له التفسير الفلسفي للمأساة ، كما
يتصوره الشاعر . وقيل ان لم يكن عند أشيل صور مساعدة
تبسط الفكرة الأساسية في النص كله أو في مقطع منه ،
وحسب ، بل صور متلاحقة نظامياً تفرض نفسها على المشاهد ،
كما طيران الحماثم الجافلة في « المتوسلات » ، أو النير (رمز
طموحات كزرسييس في ربط اليونان وآسيا في عربة واحدة) في
« الفرس » ، أو المركب الذي يقاوم العاصفة في « السبعة » ، أو
الرحل في « بروميتيه » . أو الحيوان المفترس في الشبكة في
« أغامنون » ، أو الحية في « حاملات القرايين » ، أو رهط
الكلاب في « المحسنات » .

وأخيراً ، لتوضيح أعمال اشيل ، يجب اعتبار خياله
الرؤيوي المتناغم في قوة مع قوة فكره .

٢ - سوفوكل

امتدت حياة سوفوكل من ٤٩٦ إلى ٤٠٥ ، ولم تكن ملأى
فقط بعمله المسرحي ، رغم غزارة عبقريته ، بل بعدة نشاطات
تعكس مثال زمانه : نشاط رياضي (كان ماهراً في رمي الكرة) ،
ونشاط موسيقي (كان ينشد في الخامسة عشرة مع جوقة تمجد
النصر في معركة سالامين) ، ونشاط سياسي وعسكري (كان
المنظر الاستراتيجي في الحملة ضد ساموس الثائرة) ونشاط ديني
(كان كاهن البطل آمينوس) : لم تصلنا تفاصيل عن
مسرحياته ، إلا ما يتعلق بمسرحية « فيلوكتيت » (٤٠٩) ، و
« أوديب في كولون » (٤٠١ بعد موت الشاعر) ، وله
« أجاكس » ، و « انتيغون » ، و « أوديب ملكاً » و « الكتر » .
ونجهل تاريخ صدور « التراخينيات » والمسرحية الستيرية
« الضراء » .

مسرحية « أجاكس » ، تتصل بجذور النوع المأساوي ،
من خلال عنصر المناقشة الطويلة حول رفض أو قبول القبر
للبطل . وكان هذا الموضوع ، في رأي الأقدمين ، هو عصب
المسرحية (وكذلك سوفوكل : فهو ، على عكس أشيل ، في هذه

المسرحية وفي « انتيغون » ، ينحاز مع التعبد للموتى ، ضد السلطة البشرية) .

ما يهمنا : القسم الأول . ففيه وحده عنصر المأساة بمعناها : صراع الانسان مع القدر . والأصح أن نقول . لدى عودته الى رشده بعد جنون ولّدته له إلهة ، يتوصل البطل تدريجياً الى الانتحار ، دون تنكره لسخطه ضد البؤس الذي لحق به .

هكذا ، موته يقسم المسرحية الى اثنين : قسم بشري ، وآخر يهيمن عليه التقليد الطقوسي . وهما قسمان منفصلان .

أما نجاح « انتيغون » ، ففي وحدة ذينك القسمين . فمن القسم الديني ، (رفض القبر أو قبوله) ، تنشأ المأساة كاملة ، طالما الارادة المكافحة هي لتلك الفتاة التي أقسمت على تكفين أخيها ، رغم حاجز القوانين البشرية .

واذا الحراس أرسلهم كريون ، وصلوا متأخرين عن انقاذ انتيغون وهمون خطيئها من الموت ، ففي هذا التأخير كل حكم القدر . وانتصار انتيغون ، ثم ، أبعد من الموت ، على ارادة بشرية مذكرة عدلت رأيها قسراً . من هنا يتميز الشخصان : الذي يحتاج معجزة الارادة ، والذي - بعماه - يسير في التعاسة والكارثة .

في « أوديب ملكاً » ، شخص واحد . وهنا عبقرية

سوفوكل . فما المهجوم الذي ولّده ، ضد الآلهة ، الطاعون في ثيبا . تحجب دلف انه اغتيال الملك القديم لايوس . ولدى طرح المسألة ، تحتلج المأساة في نفس أوديب . ويكتشف تدريجياً انه قاتل أبيه لايوس ، وانه تزوج أمه جوكاست ، وانجب اولاداً هم اخوة له واخوات ، وأنه البلية التي تئن منها أرض ثيبا . لذلك ، فيما جوكاست تشق نفسها ، فقر هو عينيه ، واتكأ على ابنتيه انتيغون وايسمين ، خارجاً ينتظر المنفى .

وانه الوحيد الكان كشف سرّ السفنكس (جسم أسد ورأس امرأة) ، لم يستطع كشف نفسه ، وكان الأعمى تيريزياس اكثر تبصراً منه . هنا ، تتخذ الحكمة الدلفية « اعرف نفسك » بعداً جديداً يمهّد لسقراط في خطين : أول بصعوبة معزمة الانسان نفسه ، واثان بشعور الذنب لا وعياً .

انما يجب تبرئة أوديب ، وتبرئة العدل الالهي الغائب في هذه العقوبات التي تتيح مكاناً للمسؤولية . ففي « أوديب في كولون » ، يكون للمنبوذ - في دخوله الغيضة المقدسة من حيث لن يخرج - أن ينال تعويضاً لتلك الطريقة الفوق طبيعية التي غادر بها عالم الأحياء .

وكما في « اورستيا » اشيل ، وفي عدة مسرحيات من أوريبيد (« ميديا » ، « الهرقلسيون » ، « المتوسلات ») . هو

موضوع الاستضافة الاتينية ، ممجدة في شخص تيزيه ، والتي تحول في الأسطورة الأولية المرعبة ، فتوجهها نحو العدالة .

خصيصة هذه الظاهرة ، أن سوفوكل كان دائم الاهتمام في الغوص اكثر على مسائل لم يحلها أسلافه كليا . فهو ، كمسرحي ، يغور في الأعماق ، ويجدد ، عند الحاجة ، كل مفاهيمه في الفن . وقد يعود أحيانا الى صيغة قديمة : كما مع شقيقتين مثل انتيغون وايسمين ، أو الكتر وكريزوتيميس . وثمة دائما عاطفة عائلية مشتركة .

وقد يلجأ سوفوكل الى أوريبيد قاطفا منه : فمسرحية فيلوكتيت تنتهي بتدخل إلهي لحل مشكلة مستعصية . وكان وجد حلا أسهل ، لكنه عقد الموضوع ليمهد الى ادخال القوة الالهية (كما كان يفعل أوريبيد) .

وحتى نهاية حياته وانتاجه ، كان سوفوكل دائم البحث عن التجديد في المسرح .

وفي مسرحية له واحدة فقط ، محافظة ، يشير العنوان الى الجوقة . انها « التراخينيات » ، ليس من شخص يبرز على سواه . فالموضوع : موت هرقلس ، لكن هذا ، لا يظهر إلا في النهاية ، وزوجته ريجانير ، دورهما يهم نفسيا لا حضورا . ورئيس الجوقة ، في حوارات سوفوكل ، يترجم حقائق بديهية

ونصائح وحكماً تثير الضحك بسذاجتها أحياناً . ويكون للجوقة استخلاص الأمور الأخلاقية من الكائنات العليا .

في « أنتيغون » ، تعتبر البطلة ، في البدء ، خرقاء في نظر العجز الشيبين الذي لم يفهموا أهمية فصلها إلا متأخرين . والمقاطع المغناة الكانت - زمان « متوسلات » اشيل - تكوّن عصب المأساة ، وقلق الجوقة على مصيرها ، لم تعد سوى تعليقات غنائية على الحركة ، غالباً على جمال ، كما تغنى سكان كولون بجملالات المشهد الاتيكي .

٣ - أوريبيد

الكوارث الكبرى التي ، لدى سوفوكل ، تضرب كبار النفس والارادة ، كانت تترك لهم بعض أمل في الاستنجاد بالحكمة أو بكبح لجماح رغباتهم .

هذا الأمل ، لدى أوريبيد ، مفقود تماماً : ففي عالم تحكمه وحدها الصدفة ، ليس سوى انسانية منحرفة أو ضعيفة .

فهل هذا من تأثير نمط الحياة ؟

ان هذه ، لدى أوريبيد ، لم تكن قط رؤوفة . ولكن ، بما أن المعلومات عنه وردتنا من الشعراء الهالزين الكانوا يشنعون به ، لا يمكننا الركون الى كل المعلومات عن حياته . فلا نعرف تاريخ ولادته (٤٨٥ أو ٤٨٠) . أما موته ، فثبت التاريخ

(٤٠٦) . وأما جذوره الاجتماعية (هل كان ابن بياعة خضار ؟) والحيات الزوجية في زواجه ، فمن الغوامض . وهو نال ، لدى اركلاوس ، ملك مقدونيا ، خطوة لتمثيله الثقافة الاتيكية ، فيما لم يحظيين مواطنيه ، بهذه الظاهرة .

لكن الخلود ثأر له . ففي القرن الرابع ، حين الحماس للمؤثرات ونقاشات الأفكار التجريدية ، كان هو المفضل على معاصريه الكبارين . وهذا التفضيل جعل آثاره أقرب إلينا منهما ، ومتوفرة أكثر . فمنه ، وصلتنا سبع عشرة تراجيديا ، ومأساة ستيرية . وهي ، بالترتيب الزمني التقريبي :

« ألسست » (٤٣٨) . « ميديا » (٤٣١) ، هيبوليت (٤٢٨) ، هيكوب ، « الهرقليسيون » ، « أندروماك » ، « هرقلس » ، « المتوسلات » ، « ايون » ، « الطرواديات » (٤١٥) ، « الكترا » ، « ايفيجيني في ثوريد » ، « هيلين » (٤١٢) ، « الفينيقيات » ، « اورست » (٤٠٨) كاهنات باخوس ، « ايفيجيني في أوليس » (بعد وفاة صاحبها ، ثم تمثيلها) . أما تاريخ المأساة الستيرية « الصقلوب » - فغير محدد .

تبقى « ميديا » إحدى أكثر المسرحيات تأثيراً وتميزاً . وقد تكون أساساً لدراسة عبقرية أوريبيد . موضوعها من أقوى ما عرفت التراجيديا اليونانية : ميديا تذبح أطفالها معاقبة لأبيهم

جازون الكان يريد الزواج من كريوز ابنة ملك كورثيا . لكن هذا الموضوع العنيف قد يترك المشاهد بارداً ، أو يثير فيه القرف .

يعرف اوريبيد ذلك ، فلا يترك فرصة دون التذكير بأن بطلته من البرابرة (فالمرأة اليونانية لا تفعل ذلك) ، لكنه ، بقدرة عبقرية ، ينسب اليها في وسط المسرحية ، مخططاً يقوى عليها فلا تعود تستطيع لجمه . ففي لحظات الفشل ، تتنفس انتفاضة ناثرة رهيبية ، ويدفعها حبها الأمومي الى صرخات عظيمة . لكنها ، منذ قالت : « هيدا » لأولادها الحاملين هدية الى عروس ابيهم ، انطلق فيها شعور مجنون ، جعلها تقتلهم بيدها . وهذه الحركة ضاعفت من العنف الدرامي في الموقف ، وجعلت ، مقبولاً ، فعل ميديا . وليس شائعاً تركيب كل مسرحيات اوريبيد كهذه ، بتلك البراعة . ففي « ميديا » ، تمكن من ايجاد الصيغة التي تناسب عبقريته .

انها مأساة الحب المجنون ، وربما هذا ، بالنسبة لأشيل وسوفوكل ، هو التجديد الحاصل . فالحب لدى سوفوكل كان يحتل مكاناً ثانوياً ، ولدى أشيل مكاناً غير ذي أهمية . بينما هو لدى اوريبيد ، على أهمية قصوى ، وهو غالباً ذو أشكال مرضية جنونية . (انتقام فيدر من ايبوليت) .

تقول ميديا : « من كان عندي كل الكل ، صار أحقر الرجال » . وبهذا ، اكتشفت فيه ما كانه دائماً . وهنا ، ابراز ما عند جازون من غطرسة وتكبر : حين تذكره بما خدمته به في كولشيد ، من مساعدته على نيل الجزة الذهبية وانقاذ حياته ، يجيبها : « أنا مدين بهذا للإلهة الحب » . وحين أبدت مصالحة واستعداداً لارسال هدايا إلى كريوز ، يجيبها : « وهل تعتقدیننا بحاجة الى هداياك في القصر » ؟ وحين تكلمه عن الحماية التي يحتاجها الأولاد في كنف زوجته الجديدة ، يجيبها : « لا داع للهدايا ، لدي وسائل أخرى للاقناع » (ويقصد « مواهبه » الجسدية) . ويعرض عليها هبة من المال ، مما يثير ميديا أكثر ، ويقربها من الجريمة .

وهذه لافته من ذوق أوريبيد : تصوير الحتارة والدناءة في واقعية جريئة ، وفي وصف الحالات المرعبة (جنون هرقلس) والأطباع الشيوخوخية (امنيريون ، بيليه ، فيريس) المتميزة بالقسوة والمرارة والسخط .

ولكن ، هل يستاهل جازون هذه التجربة القاسية ، هو الذي يحب أولاده كثيراً ؟ صحيح انه لا يقنعنا في قوله ان زواجه الجديد لمصلحة أولاده ، في تأمين وحدة عائلة لهم . لكن حنانه ازاءهم ، صادق . من هنا شفقتنا عليه عند اطلاقنا على تصميم ميديا . ومن هنا وجعنا معه عند رؤيته جثثهم ولا يمكنه

تكفينهم . وهو هذا ما أراد الشاعر اثارته عند جمهوره ، وما تملى دراسته في الأشخاص الذين يولدون عند المشاهد أحاسيس متضادة ، تبدأ سخطاً على الشخص ثم تتحول شفقة ، أو أحاسيس ترتفع مع شدة الأزمة الدراسية التي تفوق تصوّره العادي . (أدميت الذي ارتضى التضحية بزوجته ، وبرهن في صراعه مع فيريس عن كبر نفس ، يتخذ في نظرنا طابعاً آخر منذ قدوم هيرقلس الذي يفرض عليه ، في حداده ، القيام بعمل احتفائي يقترب من البطولة) .

وفي مرور ايجيه ، ملك اثينا ، في كوزثيا ، خلاص لميديا التي أمنت لها ملجأ ، بعد جرميتها . لكن هذه ، كانت مناسبة للنبل من بر الملك . فهو راح الى « دلف » ، لماذا الآلهة تحرم الناس الأولاد .

هكذا ، لدى اوريبيد ، يبدو ملوك أثينا أتقياء ، كما تفرض التقاليد . ففي « المتوسلات » ، يبدو لدى تيزيه تفاعول شمولي ، في القول ان الآلهة هم مؤسسو كل حضارة .

وفي مسرحيات أخرى ، يستنجد الأشخاص بالآلهة ، في وقت لا ينجد به الآلهة ، أو يتدخلون في شكل مسيء .

وهذا ما عناه جازون ، حين ميديا تبجح بجرميتها ، اذ صرخ : « زوس ، هل تسمع هذا الهذيان ؟ » . واكثرت من

تعداد مساویء جازون ، مما جعل أوريبيد يشدد لنا على صمت زوس حيال ذلك . وقبيل ذلك ، كان رئيس الجوق يقول ان جازون يستاهل الآلام الأرسالها اليه الآلهة ، ويضيف تذمراً من كريوز . من هنا ، أن كريون .. ملك كورنثيا - توجه الى ابنته الميتة قائلاً : « مسكينة يا بنيتي . . . من من الآلهة سبب لك هذه الميتة » ؟ . ومن هنا ، قول ميديا لدى موت ابنائها : « تأمرنا عليكم ، أنا والآلهة ، بأفكارنا السوداء » .

قائلاً لها في كلامه على ديونيسوس : « هكذا الإله . لا يؤذي بشرياً » . هكذا ، مدح إله الخمر ، كما فرضه أساس المأساة الستيرية ، انقلب هجاء ضد سائر الآلهة

وفي « هرقلس » ، تمتنع « ليسا » ، إلهة الجنون ، عن تنفيذ أمر هيرا التي تفرض عليها أن تحمل هرقلس الى الجنون ، ليقتل أبناءه فيما هو يظن انه يقتل أولاد خصمه أوريستيه . هكذا ، بدت هذه الإلهة المرووسة ، أقل جرماً من زوجة زوس .

ويتعمد أوريبيد أن يظهر - في الأساطير الدينية - عبثيتها وفضاظتها ، وهما من أسس المأساة الدرامية . وهو لا يرحم الخرافات الشعبية ، كما مثلاً ، حين خادمة كريوز - لدى رؤيتها عذاب سيدتها - تظنها يسكنها الاله بان ، ولا تقدم لها أية

مساعدة سوى استدعاء الإله .

من الصعب تحديد أفكار الكاتب المسرحي ، لأنها ، سلفاً ، مقولبة لدور على المسرح . هكذا ، لدى أوريبيد ، نتوهم أن الفكرة متقلبة أو متناقضة . لكن ترجمة أفكاره حول النساء ، ما تزال تخلق جدلاً بين المفسرين .

وفي « ميديا » ، ثمة تهكمات كثيرة ضد هذه التأويلات : فجازون يقزم النفسية النسائية الى أسئلة في مخدع . ولكن الشاعر لا يتبنى له اقوال جازون ، وهو النموذج الشعبي المبسط . ونساء الشارع ، اللواتي يؤلفن الجوقة ، اذ تجمعن على صرخات ميديا ، (التي لم ترعو عن اطلاعهن على تصميمها) يشرحن أنهن بحثن في المسائل الفلسفية اكثر مما أعطي لهن ، لأن النساء ، عادة ، «بعيدات عن الوحي» .

ماذا استخلص من تلك الابحاث ؟

أن الأولاد همّ ، أفضل التخلص منه ، الى هنا ، تصل العبقريّة النسائية حين تتوغل الى الأعماق .

لكنها فكرة تسليّ بها الكاتب ، ونسبها ، على لسان نساء الجوقة ، الى الكورنثيات . ويظهر ميل الى النساء لدى الشاعر ، في المقطع التي تلقيه البطلة مع بداية المسرحية . وهو جليّ في عدة

شخصيات نسائية طاهرة وفاضلة ، في غير مسرحية عند أوريبيد . ويمحي رأيه ضد النساء ، في هذا القول من « الصقلوب » : « ما كان احتقار المرأة وارداً ، لو لم يوجد لي وحدي » .

وغالباً ما يعرض مسرح أوريبيد أفكاراً - لكنه - أمام العروض النظرية - يغفل المعقولة السيكولوجية أو الدرامية . وهذا ما يميزه عن معاصريه ، أنه يلجأ في سرعة الى المؤثرات : مثلاً : سماعنا صراخ أصوات استغاثة من أولاد ميديا ، وهي تخفقهم في بيتها . وهو يبرز المصطنعات التقليدية ، مما يطرح أمام مفسريه مسائل خاصة ، في ظاهرتين لديه : تقديم ، في التمهيد ، واضح ومفصل للعقدة والموقف ، وإلماح إلى الخاتمة ، والثانية سهولة الوصول الى حل العقدة .

وما يفسر هذه التجديد : تخليه عن مبدأ الثلاثية المتسلسلة ، مما يفتح له مجالاً أقل لتكثيف مجمل الأسطورة ، ويخفف المادة بملخص الاستهلال وأعجوبة الخاتمة .

لكن مسرح أوريبيد لا يتبنى كل الأساطير ، بل يرفض ، في حدة ، لأخلاقيتها وقسوتها ، فلا يقبلها إلا اطاراً شعرياً ووسيلة جماهيرية لحل العقد ، ويستبعد المدهش من المأساة القائمة . وكلما زادت حصة الآلهة في البداية أو النهاية خف

تدخلهم في مسار الحركة المسرحية التي يزيد اتجاهها نحو ما هو إنساني .

وهكذا : كلما ابتعدنا عن الجذور الدينية للمأساة ، تنامي العنصر السيكولوجي . من تلك ، مثلاً ، فرقة الراقصين التي تقوم بعمليات سحرية لتعيد شبحاً الى عالم الأحياء ، لا تستثيرنا في مجمل اعمال الفرقة .

عند أشيل كذلك ، ينحصر الأهم في المفاهيم الدينية المتصارعة . فتبقى المأساة طقسوية ، والأشخاص رمزيين . انما تنتصر ارادات بشرية قوية ، فيتحرر عادلون من حكم القدر . بهذا ، تهيأ مسرح سوفوكل الذي تجدد الارادة القوية ، وركز على الطباع .

وما سوى عند أوريبيد ، حتى تصبح المأساة انسانية بشرية ، ويكون للانسان ، بضعفه وبشاعته ، أن يمتلك المسرح كله . بعدها ، لا تعود المواضيع الدينية إلا عَرَضاً في حوارات على هامش الحركة الأساسية ، لا أساساً في عمق المأساة . واذا أوريبيد أقوى الثلاثة في مناقشة المواضيع عمقياً ، فلا واحدة من مسرحياته يمكن تسميتها « مسرحية قضية » ، ولا واحد من اشخاصه « رمزاً » .

على ان التطور لن يتوغل بعيداً . فحتى لدى أوريبيد ، ثمة

لمحات واضحة من الجذور الدينية للمأساة . فأحد مواضيعه حول الاصطفاء يبقى، رمزاً للتضحية الإنسانية . وهو تجدها في التضحية الارادية ، في تمجيده فكرة الانصراف الكامل الى مدينة أو شخص : ففي « الهرقليسيون » ، ماكارى نموذج لوطنية الاثنيين خلال حرب البيلوبونيز . لكن هذا التفسير السياسي لا يتوافق مع ألسست ، الممثلة عام ٤٣٨ ، والتي تحمل ، في مأساة عائلية ، الموضوع القديم للنزول الى الجحيم والعودة منه ، وهو موضوع في أساس عدة أساطير (ديميتيه وكوريه ، أورفيه وأوريديس) المرتبطة بالممارسة الطقسية .

ولكن ، حتى لو صار دور الجوقة أقل أهمية ، والشاعر يضوى على هذا الموضوع ، (كما حين نساء كورنثيا تستجيب بتذكريات ميثولوجية لنداءات الأولاد الكانت تخنقهم ميديا) ، لا يمكن للأساطير ، المعالجة على الصعيد الانساني ، أن تُفسّر كلياً ، دون الرجوع الى معطيات طقسوية : مقطع كامل من « ميديا » مرتبط بتقاليد أحد معابد هيرا ، قرب كورنثيا .

هذه التقاليد المفروضة ، التي أثارت الإيداع لدى كل المسرحيين ، مورست إذن حتى على أوريبيد المجدد .

٤ - الكوميديا القديمة

أرسطوفان

حين كانت تطوافات الأسرار ، المارة من اثينا الى ايلوسيس ، تعبر الجسر فوق نهر سيفيز الاتيني ، كان فريق من المشاغبين ، عند الجسر ، يهاجمها بالسخرية والتهكم . وثمة ظاهرة مماثلة في ايجين .

هذه التقاليد القروية ، في أساس الكوميديا الاتيكية . ففي كل من مسرحيات أرسطوفان يتمحور المشهد الأساسي حول معركة بين الجوقة والممثلين ، تكون في نهايتها عقدة موضوع المسرحية .

كما ، مثلاً ، موضوع « العصفير » : اثنيان ضجراً من مجتمع البشر ، فأسسا مدينة بين الأرض والسماء ، جعلاً لها جيشاً وسياسة ودبلوماسية . وبعد استعراض يمثل الاثنيان خلاله يحلمان بمشروعهما ، تتدخل الجوقة في عنصر غريب : العصفير التي ، تلبية لنداء الهدهد ، تهاجمها . وفي بداية المعركة ، تتوقف العصفير مصغية الى مطالعة الرجلين . ويدور القسم الأطول من الكوميديا حول مقاطع ترفيفية أحياناً ، تحكي بناء هذه المدينة الفضائية التي راح يتسابق عليها الآلهة والبشر .

على ان هذا النوع من الكوميديا ، أقرب إلى المشاهد الهزلية منه الى العقد المسرحية القوية ، التي تتصاعد الحركة المسرحية فيها مع كل مشهد ، وصولاً الى حل العقدة . فالمشاهد ، لدى أرسطوفان ، لا نهاية لما تسير إليه ، ولا يلجمه إلا طول الوقت على المشاهدين . والعنصر الأساسي لديه ، وتليها مشاهد تطوافات وسواها . وقد يكون في المسرحية الواحدة صراعان ، مما يطيل الحركة فيها ، فيتوجه رئيس الجوقة مباشرة الى الجمهور ، باسم الشاعر ، محلاً ثانياً المسرحية ، منتقداً مسرحيات الشعراء المنافسين . وحده ، شهد الصراع ، كان موجوداً منذ القدم ، حين كانت الكوميديا لا تزال مجرد طقس .

وثمة مشابهة بين تهزؤات جسر سيفيز ، وطابع أسرار ايلوزيس ، وهي ديانة الموت والماورائيات ؛ فالعبادات الجنائزية ، هي ، في الوقت نفسه ، عبادات زراعية . فالأرض لا تستقبل فقط أجساد الموتى ، بل الحبوب ، والآلهة أنفسهم ، يحكمون على الحزن والفرح .

وكما ديميتيه ، ديونيسوس هو إله الأموات ، واذا هي إلهة القمح ، فإنه إله الخمر . من هنا ، أن تسابق اللقطات الكوميديّة في المسرحية الواحدة ، يشير الى كون المسرح لم يكن الاطار المناسب للكوميديا . فهذه ، تطواف في الجبال ، كانت من تقاليد ديونيسوس .

في اكرربول أثينا ، كان معبد لإلهة اارميسية اسمها براورونيا . وبراورون ، كان برجاً أتيكياً تتم فيه عبادة أارميس . وحين تيزيه جمع المدن المستقلة ، في دولة واحدة ، وضع على صخرة مقدسة باتت مشتركة لهم - رموزاً لعبادات المدن المختلفة .

وكانت تطوف حول هذا المعبد ، ثلة من بنات يتنكرن بأزياء دبّات . وهذا التنكر ، من قديم العادات المنتشرة . وتبقى لنا منها جذرانية من العصر الميسيني ، ظهر فيها رجال مقنّعون برؤوس حمير ، كما وجدت بين الحفريات اقنعة حيوانات .

من هنا أن الديانة الاغريقية مرت في مرحلة كانت الآلهة فيها تُعبّد في شكل حيوانات . فهل الأقنعة الطقسية عامل تشابه مع الإله ؟ أم ان الأقنعة - حين الحيوان يذكر الإله بجذوره - تصير وسيلة للتقرب من الاله ، في الحيوان الذي يشبهه ؟

مهما كان تفسير الطقس سحرياً ، تبقى لنا منه جوقات حيوانات لدى أرسطوفان ومعاصريه . وذلك التقنع ، كان عنصر تشويق للجُمهور ، وعنصر استغلال الكاتب للمشاهد المضحكة ، ويشجع المشاهد على دفع ثمن حق الدخول .

بدأت حياة ارسطوفان المسرحية مع مسرحيتين :

« القاصفون » ، « والبابليون » ، انتحل لهما ، لصغر سنه ؛
 اسماً مستعاراً . وكان في العشرين حين أطلق « الأشارنيون »
 (٤٢٥) ، « الفرسان » (٤٢١) ، « العصافير » (٤١٤) ،
 « ليزيسترنا » (٤١١) ، أعياد ديميتيه « (٤١١) ، « الضفادع »
 (٤٠٥) ، « مجمع النساء » (٣٩٢) ، « بلوتوس » (٣٨٨) .

هذه التواريخ ، تدل على انه لم يكن خالق الكوميديا
 القديمة . فثمة غيره (خاصة كراتينوس) كانوا يُطلعون
 مسرحيات من النمط نفسه . وفي « الأسراب » ، نص يعارض
 فيه خصومه . على ان هذه المسرحية فشلت ، فاستعادها (في
 قصة لا مسرحية) منتقداً منتقديه ، معتبراً طريقته قمة البراءة .
 وكانت طريقته ساخرة على مرارة . فهو يستخدم المواضيع
 الداعرة والفاجرة ، لا ارضاء للجمهور ، بل لمزاجه الخاص ،
 وهو فيها يبتكر في خيال . وفي « مأدبة » أفلاطون ، ليست
 صدفة ان تكون حازوقة أرسطوفان هي الحدث المبتذل الوحيد في
 الاجتماع .

فكيف تفسير ذاك الدفاع عن اللياقة والاحتشام ؟

النقد طال ، أولاً ، تأليف الجوقة . يجيب ارسطوفان : لم

يغص النقداء على الخيال . ولم يروا في تحركات الراقصين سوى الفجور . ان وجدت فيها جديداً خجولاً . وبعد ، المنافسون ، حاولوا الاضحاك للاضحاك ، فيما ارسطوفان حاول تثقيف الاثينيين . وأخيراً ، يعي ارسطوفان انه ليس فقط كاتباً كوميدياً ، بل شاعر كبير يبلغ أقصى الغنائية .

حتى في التهريج ، لم يكن هو نفسه . واذا كانت تهمنا استنباطاته « الفاضحة » ، التي تجرح حسن التصرف واللياقة ، فأكثرها غير قابل الترجمة والتواتر ، خاصة لعبة الكلمات الساخرة لديه ، التي تدخل غالباً في غير موضعها فتثير الضحك . وكذلك ، تصعب ترجمة التلميحات الهازلة ضد أوريبيد وسوفوكل ، إلى كيريفون ذي التأملات الفلسفية ، وإلى كليونيم الذي رمى درعه في معركة ديليون . وكنا نفهم هجوماته اكثر ، لو وصلتنا مسرحيات كراتينوس وأوبوليس .

ولا يمكننا ، كذلك ، البحث عن تفرد ارسطوفان ، في آرائه المستوحاة من الأحداث السياسية أو العسكرية . فجدلياته كانت موجهة ضد الحرب والتسلطية الاثينية التي تسهم في توسيع القتال . وهو يدافع عن حلفاء أثينا ، وعن صغار الملاكين الجبلين الذي ارغمتهم الحرب على الانتقال الى المدينة . ويهاجم الحرب وأهل المدينة الذين يهيمنون في الجمعية العمومية وفي المحاكم ، ويترأسها غوغائيون .

فهل هو عدو الديمقراطية ؟

ليس ، بالطبع ، من مؤيدي حكومة القلة ، المتأمرين
لصالح سبارطة ، كي يدخلوا ، في أثينا ، المؤسسات والتقاليد
اللاسيديمونية بل هو ضد هؤلاء « الطويلي الشعر » مقلدي
السبارطيين ، الذين نمت بينهم العادات الفكرية التي هاجمها
أرسطوفان في « الأسراب » .

هنا ، يهتم أرسطوفان ، بما هو أعمق من الآنيات المتغيرة :
مسائل التربية والجماليات . ومسرحيته الأولى (ضاعت ولم
تصلنا) ، كانت مهزلة طالب يهزأ من أساتذته . أما المواضيع
السياسية ، وهو فيها أقل براعة ، فقد تكون أوحيت إليه من
النافذين الكانوا ضد كليون .

ولا تفيد جدلياته الفلاح العادي ، بقدر ما تهتم الفلاح
المهاجر من جبله .

أما المسائل الدينية (ومن الصعب ، في اليونان ، معرفة
رأي المؤلف فيها) ، اذا هزأ طريقة بوزيبيدون الارستقراطية ،
واذا ذكر من مسرح ديونيسون مغامرات هذا الإله الفاجرة ، واذا
ناهض تدخل الآلهة الشماليين سابازيوس وتريبال ، فهو لا يزال
يؤمن بألوهية زوس ، كما الفلاحون العتاق ، ويقوم ضد
عصنة الديانة القديمة .

في « الزنابير » ، وفي حين يهزّئ الحكم الذي يصدره السياسيون ، (الزنابير هم قضاة الشعب) ، يقترح مثاله القديم في الاستقرار والخلق العائليين ، اللذين افسدتهما العادات السياسية لدى المدنيين . وليس صدفة ان يعيد مرتين صراع الوالد مع ابنه (في « الزنابير » و « الأسراب ») فينسب تضعع العائلة مرة الى الوالد (منتقداً العائلة في المدينة) ومرة الى الولد (منتقداً العائلة النازحة من الجبل) .

هكذا الروح الاتيكية القديمة ، لا تبتعد عن الروح الجبلية والاطار الجبلي . وأرسطوفان ، في هذا الاطار ، يبدع ، شاعراً . وهو ، في نداء الهدهد الى جميع عصافير الكون ، ونداء الغيوم بعد صلاة سقراط ، يظهر شاعراً شمولياً ، ذا مدى واسع ، في نفّس مدهش . فخياله يعبر مشاهد البحر والغابة والجبل حيث العصافير ، والقمم المتطربة بالثلوج ، والغيوم التي تخلص السهول . وهو ، في هذا ، بزّأقرانه .

مسرحياته الاخيرتان ، مكانتهما خاصة : « جمعية النساء » و « بلوتوس » . ومما يلفت فيهما ، وجود الجوقة في مواضع يبدو حشرها غير نافع . لكنه يرمي منها الى وسيط ايقاعي ، يرافقه عزف موسيقي قد لا يتناغم مع سيرورة الحركة . ومن يومها ، خف تأثير الجوقة في المسرح الاغريقي .

من هنا ، ان « بلوتوس » لا تنتسب إلى عصر « الكوميديا القديمة » ، بل « الوسيطة » التي لم تصلنا من سواها سوى مقاطع وشذرات .

فإله الغنى ، بلوتوس ، أعمى : وتوزعت خيراته مبعثرة دون تخصيص مُحَقَّ . جُمِلَ إلى إله الطب ، فشفاه ، وكان التبادل بين الفقراء والأغنياء ، توالى على عدة لوحات . وعن طريقة مستوحاة من التراجيديا ، ثم الشفاء خارج المسرح ، ورُويت في مقطع طويل . وكانت هذه ، آخر مسرحية ، كتبها ارسطوفان في الستين ، مما يدل على نضارة عبقرية لديه ، في التأقلم مع الأشكال الجديدة .

لكن هذا الفن الجديد ، ارسطوفان نفسه مهّد له . ومسرحيات « الكوميديا الوسيطة » . الميثولوجية في غالبيتها ، تقطف الكوميديا من الهرب خارج الواقع ، في هيولي غالباً ما يتدخل فيها إله . بينما الكوميديا القديمة ، كانت مسلوخة من الواقع .

من قام بهذا التحوّل ؟

انه الشارع الذي ، في « العصافير » ، حافظ على أسس الكوميديا القديمة ، انما هزّأ الواقع ، بصدامه اياه مع عالم الأحلام .

٥ - الكوميديا الجديدة : ميناندر

لم تصلنا « الكوميديا الجديدة » (ذات نهاية القرن الرابع وبداية الثالث) إلا بالتقليدات اللاتينية (بلوت ، تيرنس) ، حتى القرن العشرين حين وصلتنا المكتشفات عن مخطوطات عرّفتنا الى فن ميناندر ، الابيقوري المترف العاش في أثينا بين ٣٤٠ و ٢٩٢ .

معه ، اختفت الجوقة ، وتعقدت العقدة اكثر : صار الاشخاص مغامرين في قدرهم (أطفال متروكون بُعيد ولادتهم ، يُتعرّف اليهم في ما بعد ، حين يكبرون لدى قراصنة ، أو صبايا يتم بيعهن في سوق العبيد ،) . ونجد لدى ميناندر جميع الأفكار الفلسفية لجميع بدع العصر . ولوحاته تصوّر تقاليد كل طبقات المجتمع ، وعدة مسائل اجتماعية تضيء على العبيد والعاهرات . أما روحه ، فخفيفة ، دون ابتذال .

الفصل الرابع

التاريخ

١ - هيرودوت

يرجع مولده في أواخر الحروب الميديدية ، وموته بعيد بداية حرب البيلوبونيس (حوالي ٤٨٠ - ٤٣٠) وهو استوطن ، تبعاً ، هاليكارناس ، (مستعمرة دورية من كارييا في آسيا الصغرى) ، ثم توريوم (مستعمرة أثينية في جنوبي إيطاليا) .

بين رحلاته الاستطلاعية المتعددة ، كانت المرحلة الأثينية هي الأكثر متعة وثقيفاً . ويؤكد ، الى حد كبير ، أنه ، في اثينا ، كان صديق سوفوكل . وهو كتب ، في لغة إيونية أدبية مصطنعة ، تذكر بالاسلوب الهوميري ، لأن ايونيين - كما العالم الجغرافي هيكتاتيه دو ميليه - فرضوا لهجتهم على النشر الانشائي والعلمي عصرئذ . لكنه لا يُدرج مع الايونيين اذ كان يكرههم .

وهو روى الحروب الميديّة ، جامعاً فيها نتائج استطلاعاته
 لمعرفة تلك الحروب وجميع الشعوب التي خاضتها .
 واستطلاعاته كانت مذهلة بشموليتها . صحيح انه ليس أول
 المستطلعين ، لكنه ذكر الخارطة البرونزية التي قدمها
 اريستاغوراس دو ميليه الى كليومين السبارطي ، والمناهج
 الكانت متّبعة لقياسات البحار والمحيطات .

واللافت ، اصراره على مراقبة كل شيء بنفسه ، ضمن
 قدراته البشرية ، ورفضه كل ما عدا قناعاته البصرية ، وكل
 أسطورة لا تدخل منطقته : « لم اتوصل حسيّاً ، بعد ، الى
 معرفة البحر خلف أوروبا » . . . « يحكى عن اوقيانوس يحيط
 بالأرض ، انما لم يبرهن ذلك بعد أحد » .

لم يستطع بلوغ الهند ، لذلك ، في كلامه على الهنديين
 حسب الروايات الفارسية ، يتصل من المسؤولية في كلامه على
 الصحراء التي يقال انها خلف الهند شرقاً . وهو جهد للتوصل
 الى العالم المعروف ، صوب الشمال ، فلم يجد ما يشبه أولئك
 الشماليين الكانت تتحدث عنهم التقاليد الأسطورية
 الأغريقية ، في ديلوس ، ولم يجد لهم ذكراً لدى الشعوب
 الشمالية التي زارها .

وأوصله فضوله للتأكد ، إلى ضفاف بحر أزوف فأعالي نهر

النيل ، ووجد في فلسطين مسألة سيزوستريس . وقارن ما قيل له عن الهوة في بحيرة مورييس ، في مصر ، وما عرفه من الهوآت نفسها في آشوريا . كما تمكن من تقريب المعلومات حول أريستيه دو بروكونيز ، المجموعة في بروكونيز نفسها ، وسيزيك (بحر مارمرا) وفي ميتابونته (إيطاليا) .

وهو يعرف عدداً كبيراً من الكلمات البربرية ، ويعرف التقريب بين اسم شعب تراسي ، واسماء التجار في مرسيليا . ففي جميع البلدان التي اجتازها ، اثقل مرشديه بالأسئلة ، جامعاً اقوالهم ، ومغربلاً ما كان يراه غير منطقي .

ولتقديره مؤسس التاريخ ، لا يجب اعتبار كل من كلماته ، بل معرفة مدى الفضول في فكره ، والقدرة في جهوده ، وضميره ، وأمانته العلمية في تحديد مصادره : « حتى هنا ، تكلمت بما شاهدته بعيني ، وهاك ما سمعته ، فقط سمعته ، من الكهنة المصريين » (ويعطي اسماهم) .

اكثر تلك التحقيقات ، أجراها في معابد . وحتى لو لم يكن الهيردوت ميل ديني ، كان عليه ارتيادها تفحصاً للوثائق التاريخية ، وجمعاً شفاهاً للتقاليد كما يحفظها رجال الدين . وهو زار معبد دلف ، فعرف - الى الآثار الفنية خارج المباني ، كما تمثل رودوبيس - المجرمة التي تركها سالامين القبرصي بين

كنوز الكورنتيني . وفي هذا المعبد الكان له تأثير عظيم على السياسة الاغريقية داخلياً وخارجياً ، جمع كمية من الوحي القديم مع المناسبات التي قيل فيها . وهو ، إن لم يعترف ، مرة على الأقل ، ان بيثيا كانت تستسلم للمال ، فواضح أن مصادره كلها دلفية ، وطريقته في استقصاء المعلومات ، هي التي حددت منهجيته التاريخية .

ثمة إشكال في ما استقاه من ساموس ، في معبد هيرا ، حيث شهد تقدمات أحاسيس ملك مصر ، ومن حيث استقى معلوماته حول بوليكرات والثورات السامينية . فهو شاهد درع أماسيس في معبد ليندوس ، وكتابات كادمينية داخل معبد أبولون في ثيبا ، وقيود سجناء كلشيديني وبيوسيين في اكروبول أثينا .

ويمكن استخلاص تاريخ تلك الحقبة ، من تعداد التقدمات التي ، في أواسط القرن الخامس ، كانت تحويها المراكز الدينية في اليونان ، والهيردوت ، المطلع على الملل والاساطير ، لا يقول كل ما يعرفه ، محترماً كتمان الأسرار لدى المصريين كما لدى الاغريق : « حول التقمص ، ثمة اغريق (فيثاغوريون) لديهم حججهم ، أعرفها ولا أقولها » . أو قوله : « كل من عرف أسرار ساموثراس ، يفهم ما أريد قوله » .

هذا التقى ، لم يرو إلا الأحداث البشرية ، مغفلاً
الأساطير ، مما يبعد عنه السذاجة . فهذه ، قد تبدو في نكاته
حول المصريين والسكيتيين والفرس ، كما قوله : « هم يقولون
ذلك ، صدّقوا منه ما تشاؤون » ، أو « لا أصدقهم ، انما هذا لا
يمنع أنهم قالوه » .

وبعيداً عن التقاليد التي احتفظ بها لغايات جمالية ، كان
للك نكات الساذجة همّ وثيقي : فهو أخذ ما صادف ،
لافتقاده ما عده ، دون اغفاله أنه يذكره على ذمة راويه . وهو لم
يقبل ، دون اعتراض ومناقشة ، سوى رواية جزيرة شمس في
الدلتا ، وهي كانت جزيرة عائمة . قبلها رغم صعوبة
تصديقه ، ولم يخف دهشته للرهابين المصريين الكانوا يخبرون
القصة في تأكيد .

وكانت له ، من بساطته ، أخطاء وقع فيها ، انما تبقى
معذورة ضمن حالة المعلومات العلمية عصرئذ . فهو رفض
تصديق أن الفينيقيين داروا افريقيا حتى الغرب ، وبقيت
الشمس عن يمينهم . كما لا يصدق تفسيرات فيضانات النيل
بذوبانات الثلوج في اثيوبيا ، معتبراً من الخطل وجود الثلج في
البلدان الحارة ، ويعطي تفسيراً آخر : الشمس في الشتاء واطئة
على الافق ، أي الى ينابيع النيل ، التي تدفق ماء في الشتاء اكثر
من الصيف . وكان في هذا ، منظرًا ، ذا تحليل تجريدي ، كثيراً

ما اعتمده لتفسير الأساطير في منطق عقلائي ، وصولاً إلى الواقع الانساني الذي شوهته تلك الأساطير . فلو قيل له ان في دودون ، تكلمت حائم سود مع صوت بشري ، يبرهن أن هذه الحائم هي كاهنات أجنيات انقلبن عصافير ، ويسمين سوداء لأنهن كن مصريات : « فكيف الحمامة الحقيقية تعرف النطق ؟ » . واذا قيل له ان في مكان حيات ذوات أجنحة ، لا يصدّق ، في سذاجة ، انما لا يرفض قطعاً ، بل يحاول التأكد من الخبر في المكان نفسه .

لا يهّم هل هو على خطأ أم على صواب في هذه المواقف . المهم : فكره الثاقب تدقيقاً وتحليلاً . ونفسو عليه كثيراً ، لو نحاسبه اليوم على نظريته حول اصول الآلهة الاغريق . فهو تأثر كثيراً بقديم الوثائق المصرية ، وثمة تشابه بين العبادات المصرية والعبادات الاغريقية ، لذلك قال أن جميع آلهة الاغريق أتوا من مصر . وما دعاه الى نسبة اصل اجنبي للآلهة الاغريق ، أن اكثر اسمائهم ذات أصل غير هيليني .

على أن فضل هيرودوت ، كونه أعطى المسألة حجمها ، بتبرير كان ، في زمانه ، مقبولاً . وفضله ، انه احس بالمسائل الكبرى التي لولاها لم يكن مؤرخاً عظيماً .

من اللافت لديه ، أيضاً ، التجرد . واذا بلوتارك يتهمه

بالمكر ، لكن هيرودوت ليس مسؤولاً عن سلوك التبيين خلال الحروب الميدية ، وان هو صورهم في تجرد ، يوحون بالخطط للماردونيوس أو على وليمة واحدة مع القيادة الفارسية عشية المعركة الحاسمة .

وثمة وجه آخر من ذلك المكر : للكبار عنده ضعف خاص . من هنا أن ميلتياد ، المنتصر في بطولة ماراثون ، يبدو أقل صدقاً إذا لم نعرف أنه قاد ضد باروس - تحت ستار الوطنية - حملة دفعه إليها ثأره الشخصي .

إجمالاً ، يمكن التعرف اذا كان مصدر هيرودوت اثنيّاً بحثاً أو دلفياً أو سامييني ، دون ان يكون له تفضيل شعب على شعب آخر . فهو يقابل ، دائماً ، التقاليد المتباعدة . وكان صعباً عليه بقاءه منصفاً ، خاصة في روايات المعارك ، اذ كل شعب يرويها مضخماً مآثره . لكنه يتخلص : « بدءاً من هنا ، يصعب علي تفريق من من الايونيين كان جباناً ومن كان شجاعاً » .

لكن عدم انحياز هيرودوت ، ليس دائماً رفض اعطائه رأيه . فأراؤه واحاسيسه عند الصدام ، كما أي أغريقي ، وله ، بين جميع الشعوب الاغريقية ، ميل الى الاثنيين . لذلك يبرز الطريقة التي ، في سالامين ، انقذوا بها اليونان ، وحسّهم الذي به ، قبل معركة بلاتيه ، ذكروا سائر الاغريق المتخاصمين ،

بأمكنة الشرف في محاربة البرابرة . لكنهم ، في مواضع أخرى ، يضوئ على خطئهم (كما في حربهم مع إيجين : « كان الاثينيون والاييجينيون يتحاربون ، فيما الفارسي يقضي أعماله ») .

واذ كان هيرودوت يكتب في حين انتهاء حرب البيلوبونيز ، وفي حين الجدل : هل اثينا تستحق ، أم لا ، امبراطوريتها في انقاذ اليونان خلال الحروب الميدية ، لم يتردد من القول ان اليونان ، بدون أثينا ، كانت خضعت .

وهو تمالك من الاعلان أن قدرة : تفسير الأحداث التي يرويها ، وتبيان معناها الفلسفي : فخسارة الفرس ، كانت عاقبة لهم على جرائمهم وعلى خطل ملوكهم . فقمباز في مصر ، عوقب بنوبة جنون دموي وميتة تعيسة ، وداريوس وكزيركسيس في اليونان ، عوقبا بانهباء حملتيهما .

ولتأكيد على العقوبات الإلهية ، يكرر ذكر الفجور الفارسي . يقول آماسيس لبوليكرات : « سعادتك تقلقني » . فمجرد هذه السعادة ، تحداً للآلهة . وحين وجد بوليكرات ، في جسم سمكة على مأدبته ، الخاتم الكان رماه في البحر ، كسر آماسيس علاقتها كي لا ينال العقوبة العظمى .

وبعد ، فالآلهة لا يعاقبون دون تمييز : فحسدهم لا يلغي

عدالتهم . هذا ، مثلاً ، جنون كليومين وما رافقه من ويلات ، فُسِّرَت في اليونان غير تفسير : هيرودوت وجد فيها عقاباً على مكر كليومين ازاء ديمارات . ودوروريوس راح بعيداً عن سبارطة يفتش في المغامرة والموت ، لرفضه الانصياع الى كليومين ، ولكن صار ملكاً لو بقي في وطنه ، بعد موت كليومين دون وريث ذكر . وهذه مفاهيم مستوحاة من التراجيديات الاثينية ، تأثر بها هيرودوت حتى في أسلوب الرواية .

الارادة الالهية تنبها ، وعلى المؤرخ الحدس بهذا التنبيه . وفي هذا العصر الذي يعرف الشك ، يؤمن هيرودوت بالعرّافين ويعلن هذا الايمان . فقبل معركة ماراتون ، خسر هيبياس أحد أضراسه ، في سعة قوية ، ولم يتوصل الى ايجاده على الأرض حيث وقع . وكان ذلك ، مؤشراً سيئاً : الفرس والمنفيون الاثينيون معهم ، خسروا المعركة .

وكم من بشر عوقبوا لعدم انصياعهم الى المؤشر الالهي . ففي معركة بلاتيه ، كانت التقدّمات ، في كل من الجيشين ، تشير إلى نهاية سعيدة شرط البقاء في حالة الدفاع . لكن ماردونيوس ضاق صبره ، ولعن نبوءة هييجيسيسترات ، الاله ذي الساق الخشبية ، فكان أن انهزم ماردونيوس .

بعض سذاجات هيرودوت يعزى الى هذا الورع المنهجي ،

وهذا القبول المطلق للتظاهرات الفوطبيعية . فموقف كهذا ، متعلق لديه بسلسلة من الديانات التقليدية يريد تبريرها بالحدث ، في زمان يكثُر مَناهُضوها ويهزئونها في عنف . وتصديق العرافين ، مظهر من هذا الورع العميق الذي يضيف على الحدث ، طابعه الدرامي .

إذا استثنينا هذه التقوى ، التي ترفض الشكوك والانتقادات ، يبدو مفهوم هيرودوت للتاريخ ، مفهوماً عصرياً . فهو يعقد أهمية كبرى للوقائع الاقتصادية وللمؤسسات ، أكثر مما للوقائع العسكرية . من هنا ، يعطي للأمبراطورية الفارسية تفاصيل دقيقة حول تنظيمها المالي .

وكذلك : كشفه الشخصي حول العالم البربري ، في اضماء تفاصيل شتى عليه ، جعل عنده نظرة نسبية جعلته على تسامح في الحكم : « كلُّ يقرر أن قضاياه هي الأفضل » . وهو يتعمد إبراز افضل تقاليد مواطنيه ، كي يعود قارئه عليها . فلا يتردد ، في كتابته عن شعب بربري من الشمال يمارس المساواة بين الرجال والنساء ، أن يقول : « انهم - في هذا - عادلون » ، يشير ، في خبث ، الى أن المصريين ، كما الاغريق ، يسمون برابرة كل من لا يتكلمون لغتهم .

وكان الأغريق يعتبرون المؤسسات الديمقراطية حصانة

لحضارتهم . فمرتين ، ينتقد هيرودوت من يرفضون في اليونان ، تصديق مجادلة قامت مرة في القصر الملكي في سوز ، حول فضائل الديمقراطية والأوليغارشي والملكية ، ابان ثورة القصر التي حملت داريوس الى ، الحكم . وكان أنّ الفرس تمسكوا بالنظام الملكي . وجهد هيرودوت في نسبة قيمة شمولية إلى هذا المثال من الحرية أو المساواة ، مما يعتبره ضرورياً لسعادة المدن . وهو يعطي الحق لذاك الخطيب الكورنثي الذي قال في إحدى الجمعيات : « ليس ملطخاً بالدم كما الطغيان » .

واذ كان ممن يبحثون عن العمق ، في كتابة التاريخ ، اتفق له أن صدّق الدوافع الصغيرة : اتوسا ، زوجة داريوس ، تريد خادمت اغريقيات ، فيندفع داريوس في حملة على بلاد اليونان . وكان لهرودوت حسن النكتة ، مما جعل كتاباته ، حتى قيل انه قاص لا مؤرخ ، مما يجحد شخصيته الفريدة . لأنه ، بذلك السرد الساحر ، تمكن من شدّ المحلّلين إليه .

بين حكاياته الطريفة ، تلك التي عن الطفل في السرير ، وهو سيصبح الطاغية كيسييلوس ، قررت عائلة الباشياد المنافسة له ، أن تميته . فكانت بسمه الطفل البريئة تهدّد من توحش المقبلين على ذاك ، فيرتدون مصعوقين ويتهم بعضهم بعضاً بالتقصير .

حكاية أخرى : عن ابنة كليومين التي تتدخل في الوقت المناسب ، وبكلمة مرحة ، فتمنع اباها من ان يرشوه أرساغوراس دو ميليه .

ومن ميزات هيرودوت ، أن لاكثر حكاياته ناحية داعرة . بينهما ، حكاية معسكرين : أول للأمازونيين وثانٍ للمحاربين السكيتيين الذين أبعدوا ، ثم التحموا حتى كَوْنُوا معسكراً واحداً .

نثر هيرودوت ، أسلوباً ، غير مستقر من حيث تركيب الجملة والتأليف بين الجمل . وغالباً ما تتداخل المقاطع لديه . كما ، مثلاً ، نصه حول جولة أرساغوراس : الميلازي يصل أثينا ، ولم يكن مضي وقت طويل على قلب الاثينيين نظام الطغيان . وكانت مناسبة ليروي قصة الثورة التي كان من نتائجه وصول كليستين الأثيني إلى الحكم . ومن هنا ، يستطرد إلى رواية قصة جدّ كليستين ، سَفَاح سيسيون . وفجأة يقول : « بعد هذا التطويل ، حان لي ان أعود الى قلب نظام الطغيان ، في اثينا » . مع أن هدفه الأول ، جولة أرساغوراس ، التي لا يكملها إلا بعد حواشٍ وتطويلات .

على أن مرحاً لديه ، يغفر له كل هذا . فله سهولة في الانتقال ، تُبعد الملل ، وتنسي ، نوعاً ، جملة الطويلة . وهو

يعتمد بعض التكرار توصلاً الى السهولة .

وعند الحاجة يكرر حرفياً ما كان ذكره قبل أسطر . وهذا واضح ، لكونه يكتب للقراءة العلنية (من هنا ترداد النكات والأسلوب المرح) ، ولكونه شخصياً ، كان عليه ان يقرأ المقاطع الطويلة أمام الجماهير ، خلال أعياد ، أو في مدرج مسرح .

٢ - توسيد

هو من عائلة أرستقراطية أثينية . كان يملك مناجم ذهب في تراس ، وعيّن قاضياً أول عام ٤٢٤ ، وعوقب - لأنه لم يعرف كيف يمنع براسيداس السبارطي من الاستيلاء على امغيوليس - بالنفي عشرين عاماً . هذا كل ما وصلنا عن حياته . وترجّح له ميّة عنيفة .

كتابه ، في رواية حرب البيلوبونيز ، غير مكتمل . توقف عند العام ٤١١ . وكانت حرب العشر السنوات ، حتى عقد الصلح مع نيسياس (٤٢١) ، موضوع كتاب أول ، مع مقدمة أولى . وعند استعادة الاعمال الحربية ، ثمة كتاب ثان مهّد له مقدمة ثانية . لكن الأول طرأت عليه تعديلات ليصير مناسباً لرواية حرب السبعة والعشرين عاماً (حتى ٤٠٤) .

ودلائل عدم اكتمال النص ، واضحة من تصحيحات القسم الأول ، وخاصة من الكتاب الثامن حيث الخطب - وما تتطلبه

من تأنّ - ليست في أسلوب المتكلم ، ولا حتى في أسلوب
توسيديد نفسه .

وتقسيم الكتاب اليوم ثمانية أقسام ، لا يتوافق مطلقاً مع
التأليف الحقيقي للكتاب . وله تقسيمات أخرى من تسعة أو ثلاثة
عشر ، انما الأصح تبقى التي اتبعت مراحل الصيف والشتاء ،
تلافاً للإشكال التاريخي في التسلسل الزمني الاغريقي الكان
يختلف بين مدينة وأخرى .

قيمة الكتاب الوثيقية ، ليست فقط في حرفية نصوص
منقولة (كصلح نيسياس) ، بل في ذكاء المؤلف وضميره
التألفي . ويدهش الأطباء اليوم ، من براعته في وصف نفسه
مريضاً بطاعون اجتاح أثينا . فهو أعطاه مؤشراً طبياً لا يزال حتى
اليوم يحير المحللين ، في كماله وصواب تقديراته . مما يتوجب
اتباعه حرفياً ، حين يتكلم شاهداً على نفسه .

أما حين يتحدث عن وقائع لم يشهدها شخصياً ، كما في
بداية الكتاب الأول ، حين يعدّ أبرز الأحداث قبل حرب
البيلوبونيز ، يتجلى الفرق بين ضعف التوثيق وقوة الاستقرار .

واذ هو لا يملك عن مينوس ، سوى تقاليد خرافية ، يحدس
بالدور التاريخي للحضارة البحرية التي للكريتين . ويدل ما
كان عليه قراصنة ديلوس من بربرية . وهو اتخذ « الالياة »

مرجعاً ، مع أن الشاعر اتهم بتضخيم الأمور . لكنها أفادته لمعرفة عظمة الامبراطورية الأتريدية ، واثبات انها ، هي الأخرى ، كانت بحرية .

وكان وصفه للثياب الاثينية ، وللتقاليد الاكارنانية ، كافياً لتصير هذه رموزاً تحتذى لعصور بعدها .

يتجلى فكر توسيديد التاريخي والسياسي ، في الخطب ، فهذه ، عند هيرودوت قليلة وقصيرة ، فيما هي عند توسيديد وسيلة طبيعية لعرض موقف ، من وجهتين مختلفتين . وهي لا تشكل بعداً عن الواقع ، في بلد كانت المفاوضات الدبلوماسية تفرض خطباً من السفراء ، متناقضة ، أمام الجمعيات الشعبية . وجهد المؤلف ليقى قريباً من حرفيتهم ، مع لمسات منه ، غير خافية . فما يذكره على لسان الخطيب ، وهو ما كان يتمنى أن يقوله الخطيب ، في مناسبة أو في مزاج .

واذا كان مسلياً ادراك ذلك ، فما هو حكم توسيديد شخصياً ؟ أنه يعطيه في نقاط رئيسية (سبب الحرب : خشية السبارطيين من تقدم أثينا ، تأثير بيريكليس ، طبع السيياد) . لكن توسيديد ، عاش في عصر انتصار السفسطائيين ، حين الخطابة ، فخورة بجذتها ، كانت تدّعي امكانها اضعاف الحجة القوية ، وتقوية الحجة الضعيفة .

ومتى علمنا طريقة المحاكم في اثبات الحجج ، وتقصي الشهادات ، مما أثر كثيراً على توسيديد ، في طريقة التقصي التاريخي ، نفهم تأثير البلاغة القضائية على طريقة تفكيره . وهو في خطبه ، تلميذ انطيفون (وأنا كزاغور) ، الغارق من لعبة الأفكار ، ليصل الى الأعماق ، تقديرأ لأهليّة الذكاء البشري أن يحتمل فكرتين متناقضتين : انه محام يتمرن على المرافعة تارة مع وطوراً ضدّ .

إن هيكلية خطبه ، تفرض هذا التطور ، فكل خطبه مبنية حول عدة مواضيع ، انما في كلّ منها موضوع طاغٍ مختار حسب المناسبة وحاجات القضية المطروحة . هذه المواضيع ، عادة ، متناقضة . وتوسيديد ، كما جميع الاغريق ، يفكر بالتناقضات (بحر ، وبر ، كلمة وواقع ، حاضر ومستقبل ، رغبة عاقر وارادة فاعلة ، طبيعة ومؤسسة) ، انما وفق انماط خاصة به لا تعبر قط عن احدى اللفظتين المتناقضتين ، بل تدعو سامع الى الخدس بها من خلال الكلام .

من هنا ، قدرته على بلوغ العمق : كمية من الأفكار مضمرة ، وجميع المواضيع مطروحة معاً ، انما في كل جملة يطل موضوع مستقل . وهذه الطريقة تعيد الى الذهن تركيبة موسيقية : فلا يرى حرجاً من بعض تكرارات تخدم المعنى . وقد

تطل فكرته الرئيسية من استطراد عادي ، لم يكن قطريسياً .
التناقض الأبرز لديه : كلامه على الخير والحق . فدراسة
موقف دبلوماسي تعود إلى مسألة الدول الثلاث : اذا دولتان في
حالة حرب ، هل تنتظر الثالثة أن تضربها الدولة الرابعة بعد
استنزافها قوى الدولة المهزومة ؟ هكذا ، تطرح المسألة
الكورسيرية أمام جمعية أثينا ، في الكتاب الأول .

الحجة القانونية تفرض عدم التدخل ، وخطاب الكورنثيين
يركز على مفاهيم الأخلاق : « حتى لو كانت عندنا النية
لمهاجمتكم ، بعد انتصارنا على كورسير ، فلن نتصرفوا في
شهامة ، لو تدخلتم في أمر ، كهذا ، لا يعينكم » . أما
الكورسيريون ، معترفين بضعف موقفهم القضائي ، فيشددون
على الأهمية الحيوية لأثينا ، وهي ترغب على التدخل : « نحن
قوة بحرية مثلكم . فاذا اخضعتمونا ، يكون لكورنثيا ، القوة
البحرية ، أن تقلب أمبراطوريتكم » . لكن الخطاب الواقعي
للكورسيريين ، يبدأ بكلمة عدل ، والخطاب المثالي للكورنثيين
يبدأ بكلمة ضرورة .

والكورنثيون أنفسهم ، في اعلائهم شأن الاخلاق في
أثينا ، راحوا الى سبارطة يتهمون الاسيديمونيين بالاكثار من
الاستقامة ، وميلهم الى الحياة في المؤقت ، دون التفكير بالآتي .

وأمام سيركوز - موجهاً كلامه إلى الجنود والبحريين في أثينا -
وقف نيسياس يبرهن لهم ، مرة أولى - انهم يحاربون من أجل
حملة مهمة ، هنا تفوقهم على خصم يحارب من أجل وطن . ومرة
ثانية ، بعد كارثة المركب ، لم يعد لهم سوى المحاربة من أجل
وطنهم ، لاستعادته ، وهنا شجاعتهم الكبرى .

فالكتاب الذي يسترسل الى هذه المواقف ، هل له أن يضبط
كل خطاب لمناسبته الأصلية ؟ انه مهياً سلفاً الى ان الأفكار ، في
ذاتها ، لا قيمة لها ، وانها لا تتعدى الحاجة التي وجدت
لأجلها .

بهذا ، يكون توسديد واقعياً ، بعيداً عن كل مثالية . وهو
رفض الآلهة في عالم تسيطر عليه الصدفة . وينبذ العرافين
واخطاء تصوراتهم ، إلا واحداً تنبأ أن الحرب ستدوم ثلاث
مرات تسع سنوات .

ولم يجهد مؤرخ مثله ، لابرار الحدث في حالته المجردة ،
بعيداً عن تأثيرات الخوارق ، وكل تفسير ايدولوجي . من هنا ،
ان قراءة توسديد ، تستبعد كل كلام طنان بلا مغاز عميقة .
فالتعابير عنده تؤدي معناها في حزم ، خاصة حول الدوافع التي
تسير الناس . وهذا كاليكليس (في « جورجيا » أفلاطون) لا
يستبعد هذا الدفاع عن حق القوي .

ولكن ، للجمع بين توسديد وماكيافيلي ، وكلاهما يراقب حرباً كما كرمأ أو حقلاً ، يجب التركيز على قدرة أعصابه . بينما نلمح لدى توسيدي أحقاداً حيناً ، وميولاً أحياناً .

صحيح أن في امانته التاريخية عناصر رد اعتبار سياسي وعسكري للسياسي كليون ، لكن لتوسديد عليه انتقاماً . من هنا تصويره الكاريكاتوري في بعض المواقف ، وتصوير اخطائه قاضياً أمام أمفيبوليس . كما نجد لدى توسديد احراجاً لنيسياس - حول كارثة سيراكوز الأثينية - انما في الوقت نفسه نجده يوجد له أعذاراً . وميته على ايدي السبارطيين ، يجدها محقة .

انه ، اذن ، يعرف كيف يحمل ، وكيف يحنّ .

فها هو ، يتكلم على التراسيين اذ قتلوا أطفال ميكاليسوس ، ويصفه انه أبشع أحداث تلك الفترة ، فيما تبدو قوة أعصابه احدى مزايا براعته الفنية . وكذلك ، الفصول التي وصف فيها نفسية زمن الحرب ، في براعة تفصيلية .

من هنا ، جاءت قصة عن حرب البيلوبونيز ، عملاً مشوقاً ، يطغى عليه حب أثينا ، حبّ منفي منها . مع هذا لا يتطرق فيعتبر أن كل وسيلة صالحة لاستعادة الوطن عند فقده ، بل يصف ، في دقة ، بواسطة ابن كلينياس ، التعلق المجنون الذي تستحقه مدينة تلتقي فيها عظمة الانسانية .

ومديح اثينا ، هو دعوى سبارطة . اللاسيديمونيون
يظهرون استقامة في علاقاتهم الداخلية ، بينما ، في سياستهم
الخارجية ، يخلطون القيم والرؤية . وهذه الميزة التي يباهون
بها ، لا تجعلهم يتفوقون على الأثينيين . فالأثيني ليس في حاجة
- خلال زمن السلم - ان يعيش حياة متقشفة ، وأن يمارس
تمارين لا انسانية ، ليكون جاهزاً في زمن الحرب . وفي الخطبة
التي ألقاها بيريكليس لموتى السنة الأولى من الحرب ، مجدّد
التخلي عن التزمّت ، وامتدح الرقة والرفق في العلاقات
الاجتماعية ، وهي من علاقات الحضارة المتفوقة ، وعبارة « اثينا
مدرسة اليونان » ، تضيف : ليست اثينا هي ، فقط ، مكان
تثقيف الاغريق ، بل هي حياة الذكاء الهيليني ، وهي لولب
الفكر والجمال .

على أن هذا التحيز القوي ، لم يقدر توسيديد الى تحيز في
رواية الأحداث . لكنه لم يكن يكتب تاريخها في هذا الزخم ،
لولا يمكن بها على هذا العشق .

واذا الافكار الكبيرة ، تولد من الاحاسيس الكبيرة ، فمن
حب توسيديد لأثينا ، ولدت فلسفة التاريخ . ومن علم الآثار ،
نكتشف كم القوى البحرية أقوى من القوى البرية . فالحضارة
تتطور بقدر ما الشعوب تتداخل ، فتنمو المداخل وتتفجر
الأفكار . وعند الانطواء ، كما في سبارطة ، يكبر الحقد على

الآخرين ، ويمارس المواطنون تقشفاً غير انساني ، رافضين حلاوة الحياة ، مما يؤدي الى فقر في الفنون .

ولكن ، لا تبادل ، دون انفتاح البحار ، ولا انفتاح دون نظام يضبط قراصنة البحر . وتاريخ تخطيط المدن ، يؤكد هذه النظرية : فالمدن في عصر البرابرة ، تعلو على التلال ، بعيداً عن الشواطىء . وكلما زاد الأمان ، اقتربت المدن من الشواطىء . وتثبت هذه النظرية ، ان الثروات البرية حاجز أمام نمو الازدهار: فهذه اثينا تطورت بفضل فقر تربتها التي جنبتها الانقلابات الاتنية .

واذا هذا ، تفوق القوة البحرية ، فلماذا انهزمت اثينا ؟ مع هذا التساؤل ، عند قراءة توسيديد ، نفهم كم هو واقعي ، غير حتمي ، اذ تاريخه ينتفض ضد الحدث : كان يجب أن تربح أثينا .

اركيداموس ، ملك سبارطة ، يقول ذلك : حين الحرب توقف دولة بحرية ضد دولة برية ، تصير طويلة ، ويكون الغنم فيها للدولة الأقوى عسكرياً ، بل للأغنى . والمال موجود في أثينا . فاذا انهزمت ، فلأنها بعثرت قواها . واذا يؤكد توسيديد أن تاريخه يهدف الى ان يكون « أساساً للخلود » ، وتعلماً مفيداً للتاريخ ، لا يفكر بما يحتاجه مواطنوه من تحذيرات ، غداة

انتصارات ليزاندر . أو على الأقل ، هكذا قرأه ديموستيز في ما بعد ، بهذه الروحية .

أبرز أخطاء أثينا : أحكامها الخاطئة على مصلحتها : حين سبارطة - بعد خلل توازنها الداخلي عند أسر ٣٠٠ سجين - طلبت مفاوضات صلح ، كان يجب على أثينا أن تفيد من الفرصة . وكانت غلطتها الكبرى ، في حملة صقلية : فعن توسيديد انها ، لو تهيات افضل ، لكانت نجحت . و يقيم جدولاً مفصلاً لصقلية ، منبهاً إلى اخطاء يجب تجنبها .

والاثينيون ، كذلك ، ارتكبوا اغلاطاً ضد الحق والعدل . وفكرة تضادية كما لدى توسيديد ، لا تلغي المفهوم الثاني حول الحرب . وهنا ، تُطرح مسألة حق الاثينيين في الحكم . فهم يرددون : سلطتنا على حلفائنا ، في كل واحدة من مهماتهم ، كسفراء لاثينا ، استحققناها في جدارة . وهذا القول يثير حفيظة الدول المنافسة ، وحتى جمهورهم هم . لذلك يشدد توسيديد دائماً على أهمية الحروب الميدية ، وهو يتنافس بذلك مع هيرودوت . وأحقية الامبراطورية الاثينية ، ناجمة لا عن تلك الالجاد ، بقدر ما عن سير التاريخ نفسه . فأثينا وجدت نفسها في ثقة الحكم ، لأن سبارطة لم تعرف كيف تحافظ عليه . وكانت الاستمرارية مسألة حياة أو موت . هكذا يدعى الاثينيون أمام

جمعية سبارطة . لكن هذا التبرير الواقعي ، يتلمسه اعتبار آخر واقعي . ان كنا قساة ، فمن الطبيعة البشرية التي ، مع ذلك ، منحتنا ليناً ليس عند سوانا . واذا تدمّر منا حلفاؤنا ، فسيندمون كثيراً حين يحالفون سوانا .

وان مدينة متفوقة الحضارة ، كما أثينا ، يمكنها ، حين تشاء ، فرض الشر أو الخير ، في حفاظها على مناعتها السياسية . يقول بيريكليس : « اننا وزعنا خيراً وشرّاً معاً » . وهذا يدل على كون الشر في أساس التعامل الخلقي عهدئذ ، انطلاقاً من أن هذا الشر قد يعود بالخير على العدو .

بهذا ، كم يكون فضل أثينا كبيراً ، ببعض الخير الكانت تمنحه . وهي كانت تعرف كيف تضع حداً لتجاوزات حكامها ، مما لم تكن تفعله شعوب أخرى .

في الكتاب الخامس ، يتحاور قواد اثينيون مع قضاة ميليين . واختيار شكل الحوار ، يشير الى أهمية مغزاه : الاثينيون يقترحون على الميليين ان يختاروا بين استعباد مدينتهم المستقلة ، أو قتل جميع رجالهم . ويتساءل الميليون ان لم يكونوا يستطيعون البقاء على صداقة مع الاثينيين ، دون دخولهم في المعركة مع سبارطة التي تجمعهم بها روابط اتنية .

يرفض الاثينيون لاعتبار صداقة الميليين تؤذيهم في

شعبيتهم . وفي هذا ، يشير توسيديد الى الدود في الثمر ، حين الصداقة تؤذي قاعدة الاتنيين . بالمقابل ، يعد الاثنيون ألا ينقادوا الى قتل الميلىين ، على ألا ينقاد هؤلاء الى جرّ الويل على أنفسهم .

ومن نهاية الحوار ، نكتشف لدى الميلىين شعوراً بالشرف ، يحملهم الى المقاومة وإن بدون أمل ، على أن ينصاعوا الى إهانة ، دافعوا ضدها سبعة أجيال . ولا شك هنا ، أن الاثنيين تصرفوا بواقعية مغلوبة ، متجاهلين عنصراً أساسياً من الواقع البشري ، حتى انقلبت طرائقهم عليهم ، وصاروا عرضة للمعاملة بالمثل .

وهذا المصير الذي واجهه الميلىيون ، قبل اندحارهم ، هو اللافنت الأول في حرب البيلوبونيز « الأساس الحقيقي للخلود » . ولكن من السذاجة الحكم أن هزيمة أثينا عقاب على دحرهم الميلىين . فقضية ميلوس ليست سوى حدث على هامش سلسلتين متوازيتين من التقاتل المتبادل ، تعدت بهما هذه الحرب ، حسب توسيديد ، أهمية أي حرب أخرى . وانما في تضخيم ذاك الحدث ، اراد اظهار انحراف الامبريالية الاثنية عن طبيعتها الحقيقية ، حتى استحققت ذاك الاندحار .

لكن نظام توسيديد السياسي لم يتوضح ، لأن كتابه

لم يكتمل . وبقي مليئاً بالألغاز . مع هذا ، بقي موفقاً في تفاصيله ، خاصة في الحد الفاصل بين عصر المؤرخ وعصر قارئه . وأهمية توسيديد ، خاصة في المراحل القلقة ، انه كتب ما ينطبق على كل عصر .

وربما ، لو اكتمل الكتاب ، لكان له هذا الصدى ، مع توسع ، لأنه ربما سيكون حصيلة قوية لفكرة القوة وفكرة العدالة .

٣ - كزينوفون

ولد في ارخيا (الاتيك) حوالي عام ٤٣٠ - وهو ينتمي الى عائلة ارسقراطية غنية . اهم أحداث حياته : التقاؤه سقراط الذي أثر فيه عميقاً ، ثم اشتراكه في حملة سيروس الفتى (٤٠١) ، وعودته ، بعد هزيمة كوناكسا ، على رأس عشرة آلاف مرتزق اغريقي . وهو رافق أميزيلاس السبارطي إلى آسيا (٣٩٦) وضد ثيبا وأثينا (٣٩٤) . وأخيراً ، انعزل في بيته في سيونت (ايليديا) ، وبدءاً من ٣٧١ قرب كورنثيا . وتوفي عام ٣٥٥ .

اعماله تنحصر في كتابي تاريخ : « الأنا باز » (حول حملة العشرة الآلاف) و « الهيلينيات » مستعيداً فيه نص توسيديد منذ

٤١١ ، ومستكملاً آياه حتى عام ٣٦٢ . وله « كلمات مأثورة »
(ذكريات عن سقراط) ، و « سيرة سيروس » (على انه الملك
المثالي) ، وأبحاث في الاقتصاد العائلي ، وكتيّبات حول الصيد
والفروسية .

فكره واسلوبه ، على وضوح ، دون عبقرية . وما يلفت
لديه ، مواهبه العسكرية ومعرفته بأمور الجنود ، مما جعل
لكتاباتهِ التاريخية ألماً خاصاً . واهتماماته في الصيد وركوب
الحيل ، جعلته كما ملأكَ مترف .

في السياسة ، افكاره الأوليغارشية جعلته ينحاز الى سبارطة
ضد وطنه . ومن احتكاكه مع سقراط ، اقتبس خلقاً فردياً
وعملياً .

ولا مجال للمقارنة بين « الهيلينيات » وكتابات توسيديد ،
من حيث الذكاء التألفي ، لكنها تبقى لنا ، اليوم ، مجموعة من
المعلومات الثمينة .

الفصل الخامس

الفلسفة

١ - أفلاطون

ولد عام ٤٢٧ (ق . م .) ، من عائلة ارتسقراطية في أثينا . وكان في العشرين ، حين التحق في صفوف سقراط ، استكمالاً لثقافته . ومعاشرته طوال ثمانية أعوام ، طبعت كل حياته . فبعد الحكم على سقراط واعدامه عام ٣٩٩ ، لم يستطع البقاء في أثينا ، فطاف طوال سنوات لدى الاغريق والبربر ، وزار مصر .

بعد رحلة ، له ، أولى إلى صقلية عام ٣٨٨ ، عاد الى أثينا وأسس - في ساحة البطل أكاديموس - مدرسة الفلسفة التي اتخذت اسم أكاديمية . وراح يدرس فيها ، منقطعاً عنها مرتين فقط ، ليسافر الى صقلية : أولى عام ٣٦٦ وثانية عام ٣٦١ .

كان يأمل تحقيق افكاره المثالية على حكومة المدن ، لكن أمله خاب غير مرة ، وكاد يوصله الى مآزق مأساوية ، حتى توفي عام ٣٤٧ ، بعدما أوكّل مهمة الأكاديمية الى نسييه سبوزيب .

ماذا كان يأمل شباب الارستقراطية ، عهدئذ ، من تعاليم سقراط ؟

في مدينة حكمها أسلافهم طويلاً ، حتى كان للنظام الديمقراطي أن يسلم جمعية الشعب والمحاكم الشعبية كل مقدرات الحكم ، كان أولئك الشباب يطمحون بالصف الأول . والوسيلة الى ذلك ، كانت الفصاحة .

لذا ، راحوا يحيطون بالسفسطائيين والخطباء موعودين بالتدريب على إثبات اقتراحات خاطئة . وكان هدف ذلك التعليم : غش الشعب بأبرع من السياسيين .

ولم يكن أولئك الشباب يرون في سقراط سوى سفسطائي أبرع من سواه . لكن ألسيبياد (كما جاء في « المأدبة ») عرف عظمة سقراط ، لكنه لم يغير من قناعته في المكانة التي توصله اليها تعاليم السفسطائيين التي تبشر بقوة الفرض مهما كانت الوسيلة .

على أن باقين ، وبينهم أفلاطون ، عرفوا أهمية اللقاء مع سقراط ، مما غير مجرى حياتهم .

وهكذا انقسم طلابه : قسم كان يخاف من تعاليمه ، وقسم كان يوكله الى السفسطائي بروديكوس اللغوي ، وقسم آخذ عنه عمق تعاليمه كما سيبس وسيمياس البيوسيان ، وقسم أسس في ميغار مدرسة للفلسفة السقراطية ، كما أوقليد وتريسيون .

على أن الذي جعل سقراط في نفسه ثورة عميقة ، كان أفلاطون .

وبين الثلاثة المحاورين الذين تتابعوا على سقراط (كما ورد في « جورجياس ») محاولين رفض العبارة المتضادة : « من الأفضل تلقي الظلم ، عوض اقترافه » ، ثمة واحد ، غريب الشخصية ، هو الوحيد الذي ، في حوارات أفلاطون ، لا يمكن إعطاؤه هوية تاريخية . انه كاليكليس . فهل ، تحت هذا الاسم ، يختصر افلاطون صورة السفسطائيين ؟ وهل هو شخص تاريخي حقيقي لا نملك عنه تفاصيل ؟ وهل هو ، باسم مستعار ، أحد معاصري سقراط أو المؤلف ؟ ليس ، بعد ، من جواب ثابت .

ولم تكن ، يوماً ، نظرة أولئك الشباب الطامحون في أثينا واضحة كما يجب . كانوا يرون القوة أهم ، لا الحق . فالقانون كان لحماية الضعفاء ، انما يجب التصرف حسب الطبيعة التي

يحكم فيها الأقوياء . بينما العدالة كانت لغش الأقوياء لصالح الضعفاء .

القاعدة المهمة ، البقاء على اللاعدل : وحده يؤمن السلام للأقوياء ، فلا يعاملون في إهمال . وكاليكليس الذي يؤمن بذلك ، انهزم فكره أمام سقراط ، حتى صرخ أمامه : « هل انت مازح ، أم جاد ، يا سقراط ؟ إن كنت جاداً ، فأنت تقلب كل حياتنا . وفي اقتناعه هذا ، صدمة تلقاها أفلاطون كذلك لدى أول احتكاك له مع الطريقة السقراطية ، حين انكشفت له مسألة الحياة الكبرى ، في تأمين سلامه في المدينة ، بل في كونه عادلاً . ودون التوصل ، تفكيراً ، الى أن في هذا حلاً لمسألة كاليكليس ، يمكن القول ، الى حدّ ، أن كاليكليس هو نفسه أفلاطون .

فأسلوب أفكاره ، بقي سياسياً ، ثم ارتدّ الى عقيدة العدالة ، مستكملاً إيمانه بها في « الجمهورية » . . . طبعاً ، لم يكن ذلك ، كتاب حكم مفصلاً ، فالسياسة فيه ما سوى وسيلة للتعق في الكائن البشري . وهيكلية المدينة المثلى ، مبنية على صورة العدالة كما يجب ان تكون في كل واحد منا .

ففي كل كائن ثلاثة : حكيم ، وأسد ، وافعوان (من تسعة رؤوس) . وفيه الفكر والغضب والشهية . وفيه العقل والقلب (أو الشجاعة) والبطن . وفي المدينة المثالية ثلاث

طبقات : الفلاسفة لتقرير افكار الحكم ، والمحاربون لتقرير افكار الشجاعة ، والعمال لتغذية البطن . والعدل في هذه المدينة ، ان تقوم كل طبقة بوظيفتها لا تتخطاها . والعدالة في كل كائن ، ان يقوم كل من الثلاثة فيه بوظيفته . انه التوازن الداخلي . هذا هو أبرز ما في الحوار .

على أن هذا المشروع ، فيه الكثير من الحلم . فليس عملياً ايجاد ، مثلاً ، نساء واطفال في طبقة العمال ، يقومون بوظيفتهم للصالح العام . مع ان حكم الفلاسفة ، في اساس النظرية ، ليس ، حسب افلاطون ، مجرد صورة التفوق على الطبقتين الباقيتين . وحتى لو رفضنا ما جاء في « الرسالة السابقة » ، من مبدأ افلاطون السياسي ، فحياته تدل عليه : ذهب مراراً الى صقلية ، غير عابئ بالفشل ، لاقتناعه ان ليس متاحاً له ، هو مرشد حكم الفلاسفة ، ان يدع فرصة تنهياً لذلك . ولو كان غيره ، بعد صدمات ثلاث ، لكان عاد الى التأمل « هرباً » من هذا العالم » . لكنه ، إن شعر بالقرف بعد الفشل الثالث ، لم ييأس ، اذ آخر جهوده انصبت على جعل مفاهيمه السياسية عملية التطبيق . وهذا جوهر « القوانين » ، الحوار الوحيد الذي بدون سقراط .

وأبرز أفكار أفلاطون الجدلية ضد السفستائيين ، عدم اخضاع العمل للفكر اكثر مما الفكر للعمل ، وكون الخطيئة

العظمى في التهرب من هذا أو ذاك . فمن أهم المواضيع السقراطية ، تناقض أن لا أحد شرير إرادياً . وهذا يصعب استيعابه . بينما اذا قلنا ، أن لا أحد مخطيء ارادياً ، سهل ذلك . فلا أحد يتعمد عكس فكرته ، ولا ان يكون أبله . ولكن جوهر السقراطية ، ومنطلق الافلاطونية ، تعريف الحياة الفكرية الى الحياة الخلقية . فطريقتنا في ادارة تحركاتنا ، لا تخضع إلا لادارة افكارنا .

وعن السفسطائي بروتاغوراس قوله : لا يهم ما به نفكر ، بل ما نفعل . وعن سقراط ، ان لا أهم في حياتنا من التفكير بشكل سليم . وفي حال العكس ، كلما تفحصنا ذاتنا ، لنتعرف اليها ، ونميز بين الخطأ والصحح فينا ، نكتشف أن أهم أفكارنا ، هي التي يحققها العمل فعلياً .

لذلك ، سقراط ، في جدله مع السفسطائيين ، لا ينفك يجابه المعرفة الطموحة حتى الهوس ، بالمعرفة الدقيقة العاملة بالتفاصيل . فهل سقراط كان يلغي الطموح في المعرفة ؟ هنا السؤال الصعب الذي به تمكن افلاطون معه من إحداث تغييرات في الفلسفة السقراطية . فسقراط لم يترك أثراً مكتوباً ، فلا يمكننا التكهن ان كان عالم اخلاق أم ما ولائيات ، ولا نعرف سقراط الا من ثلاثة : افلاطون ، كزنيوفون وارسطوفان .

ثمة افتراض أول ، أن نرد بعض اقوال افلاطون ، نظراً لعبقريته الخارقة في ان ينسب الى سقراط افكاراً افلاطونية . وبعد : أقدم الحوارات ، وفيها يفترض أن سقراط منقول حرفياً ، تعالج مواضيع خلقية ، وتجاهه علم السفسطائيين المتجه نحو الخارج ، بعبارة الداخل « اعرف نفسك » الدلفية التي تبناها سقراط .

مع كزينوفون ، نصل الى النتيجة نفسها ، لعدم شكنا في تحويره سقراط . ولكن ، ان لم نشك ، فكيف استطاع أرسطوفان ، في « الأسراب » ، ان يهزئ سقراط ملقباً اياه « الارصادي » ، نظراً للطوباويات في أفكاره ؟ لا نصدقن اذن ، شاعراً ساخراً في كل ما يقول . ومع هذا ، يتفق ، في هذه الفكرة ، أفلاطون مع أرسطوفان .

وفي « فيدر » ، ينسب افلاطون الى سقراط أن ليست دراسة الروح فقط لا غنى لها عن تلك « الارصاديات » ، بل حتى دراسة الجسد . وحول هذا الأخير ، يعود الاثنان الى ايوقراط المتهم ، هو أيضاً ، بالارصادية ، وكان له نصيب من هذا الجدل في مقدمة : « الهواء ، المياه والأمكنة » . ومما شد افلاطون الى ايوقراط ، كون هذا الأخير تعرض للتهمة نفسها كما سقراط ، في عدم الفهم .

وانشغل افلاطون كثيراً بالجدل ضد ايزوقراط وليزياس ، أكثر مما بالدفاع عن سقراط . ولم ينف عن هذا الأخير سمّوه في التفكير العالي عن الواقع ، وانه ربط معرفة النفس بالمعرفة الشاملة . ففي « فيدون » ، يروي سقراط انه قبل اطلاعه طريقته الجدلية ، انشغل فترة بالفيزيائيين الايونيين . ولا عجب في ان يتذكر جمهور مسرحية « الأسراب » (عهدها كان افلاطون في الرابعة من عمره) سقراطاً منشغلاً بالماورائيات . وقد تكون الحوارات الأولى شوهته أكثر مما أعلته حوارات افلاطون في ما بعد حين أظهره مبدع نظرية المثل أو نظرية الحب .

ومما يؤدي الى نظرية المثل تلك ، تطبيق تمارين الفكر المعتبرة سقراطية ، كما تطبيق الجدل على المفاهيم الخلقية ، والجهد في ايجاد تحديدات للفضيلة والشجاعة والحكمة . وكانت تلك النظرية تضع وحدة المثال فوق الأشياء الخاصة . وفي « هيبياس » ، لا يعرف السفسطائي المولج بتحديد الجمال ، إلا تسمية أشياء جميلة ، أو امرأة جميلة ، كما في « التيتيت » ، كانت الصعوبة في ضبط مثال العلم لا تسمية العلوم .

ان الهدف من هذا الجدل ، يبدو ، لدى سقراط كما لدى أفلاطون ، ان لم يكن تكوين الفكرة ، فعلى الأقل وعيها ، ووعي انها موجودة ، وان وحدها تمتلك الوجود الحقيقي .

ان نظرية المثل تتجلى ، جوهرياً ، وسيلة لحل مسألة الانسان ، وكيونوته . ولو أعدناها الى اطارها التاريخي ، وجدناها وسيطة بين حلين متناقضين توقف عندهما المفكرون قبل سقراط : الفلسفة الايونية حول المستقبل (ويمثلها هيراقليطس (الافيزي) . وفلسفة الكائن (مدرسة ايليا - في إيطاليا الجنوبية) ويمثلها بارمينيد وزينون .

الأولى ، (من تلامذتها : مونتاني) تقوم على مبادئ ، أبرزها أن الفرد الواحد لا يمكنه الاستحمام مرتين في النهر نفسه ، فالمياه تتغير وكذلك الفرد . كل شيء يمرّ . يتغير . لا شيء ينوجد ، بل يصير . كل شيء حركة ، والجمود هو العدم ، الموت .

الثانية ، على العكس ، تنفي المستقبل والحركة ، وتركز على وجود الفرد .

أما الحل الأفلاطوني ، ففي التمييز بين العالم الحسي (ميدان المستقبل) وعالم المثل (التي وحدها تمتلك الكائن) .

الخطوة الأولى نحو هذا الحل : نظام بيتاغور ، وهو يعتبر الأرقام - عكس معطيات الحواس - وحدها الحقائق . بينما افلاطون الرياضي ، يعتبر الكائنات الرياضية نفسها أدنى من المثل في ذاتها . وتيتيت ، الجيومتري الموهوب ، أوجد صيغة

عامة تحدّد جميع الأرقام غير الجذرية ، ولم يجد صيغة وافية لتحديد العلم . ولم يجد حوار مع هيبياس حول مثال الجمال .

فحسب « الجمهورية » ، نحن نعيش أسرى معسكر ، ظهورنا للمدخل ، ننظر الى الجدار المقابل حيث نرى أشباحاً تتحرك هي ظلال أشياء العالم الحسي . وخلفنا ، يتحرك اشخاص يفصلنا عنهم جدار ، هم الكائنات الرياضية التي نرى ظلالها على الجدار . انها وسيطة بين العالم الحسي وعالم المثل . فالمثل ، وهي الوقائع الحقيقية ، هي الأشخاص الأحياء ، لا نرى حتى ظلالهم . فيما الواقع الأعلى هو الضوء ، خلفنا ، لولاه لا نرى شيئاً . فمثال الخير هو حياة الفكر ما هي الشمس في العالم الحسي .

هذا الاسترقاق للنفس ، هو اتحادها مع الجسد . لكنها تتذكر انها ، في حياة سابقة ، تأملت المثل مباشرة . وفي كل انسان ، يمكن هذا التذكر ، يفجره فيه الجدل . وما الفكرة إلا هذا التفجير .

وها سقراط في « مينون » ، يسأل عبداً غير مثقف ، ويجعله يوجد اقتراحات جيومترية ، أو يصحح أخطاء كان اقترفها . والقوة هنا : الاقرار ان الفكرة تصير كما التذكّر . وكما البحث عن تحديدات خلقية كان يفترض نظرية المثل ، هكذا استخراج

الحق من النفس (حسب أسئلة) وهو فن استيلاء الأفكار (كما كان يمارسه سقراط وهو ابن قابلة) كان يستوجب نظرية تنبه النفس .

وليس ضرورياً ان تكون المثل التي تتذكرها نفسنا ، هي نفسها أفكاراً . فسقراط ، في لحظة إحراج ، فكر بتحديد هكذا ، لكنه عاد فأكرر ذلك . وما سوى ، لاحقاً ، حتى أعطى الرواقيون الاغريق لكلمة « فكرة » هذا التفسير السيكلوجي الذي بقي حتى اليوم .

وهكذا ، فالمثل أو الأشكال التي يتحدث عنها أفلاطون ، ليست أفكاراً ، بل اغراض الأفكار . انها الوقائع المدركة في مقابل الظواهر الحسية . وعن الفكر الأفلاطوني أن العالم واضح مدرك ، وموجود امامنا فقط ، وأنّ الذكاء وحده يبلغ الواقع . من هنا ، تصير الفلسفة الأفلاطونية هي الشرط الأول لكل علم . وجمع المستقبل والكائن ، يصير فلسفة الكائن ، لأن الافلاطونية تتخطى المستقبل ، وافلاطون يركز على مسائل الفلسفة الاليلية في حواراته الفلسفية ، خاصة التي منها على لسان إيليّ غريب ، أمام سقراط شبه ابيكم .

فمن أين يأتي المثال ؟ يسأل بارمينيد .

لا يجيب سقراط في تسرع ، بل يتخذ ، مثلاً ، السرير .

فالخشب ، قبل عمل النجار ، مادة خام ، أي غير محدد . بعد عمل النجار ، يتحدد ، يتخذ شكلاً نابعاً من مثال . وبسرع أفلاطون في تخطي التحديد ، على انه اسم لمجموعة أشياء ، إلى تصنيف المثل ، وفق التقسيمات المنطقية ، التي أعلاها ، فوق ، مثال الخير .

هنا ، صار التفكير ، هو النهضة نحو مثال الخير ، لأنه النهضة إلى وعي كمال كل مثال . أما الوسيط الأكبر لهذا الميل إلى الكمال ، فالحب ، وهو الميل إلى التوجه نحو الإدراك حين طبيعتنا الترابية تعيقنا من وعيه مباشرة وجذرياً . فالحب يجعلنا نتجاوز ظروفنا الترابية البشرية ، ليس فقط لأنه ، جسدياً ، يواصل الحياة ، بل لأنه يحمل فكرنا إلى حدّ الخلود .

وليس التشاؤم في تأمل العالم الحسي ، والتفاؤل العميق في تأمل عالم المثل ، سوى ما يشكل الطابع الغنائي في جوهر فلسفة أفلاطون .

فلا فرق بين أفلاطون الشاعر وأفلاطون الفيلسوف . ففي كوننا ضمن المعسكر ، وفي حاجة إلى صور وأقاصيص لنعي الحقائق الخالدة ، نتقبل الأساطير (في « فيدر » ، « جورجياس » ، « فيدون » و « الجمهورية ») وسائل توصلنا إلى وقائع كانت مجهولة . بعض هذه الأساطير ، مجرد مشابهاة

مبسطة يصعب فهمها دون اللجوء الى الصور . وهو هذا رمز
المعسكر . وأهمية الرمز ، انه يفصل ناحية من الفكرة . أما
الاساطير ، فلتوضيح نواحٍ من الواقع ، أو للتركيز على نواحٍ
أخرى خلقية (كما الاساطير حول الآخرة وهجرة النفس
والتقمص) .

أحياناً ، يُشكل علينا التمييز بين حدود الفكرة
والاسطورة . فكل نظرية تنبه النفس ، مزيج من العنصرين
معاً . من هنا لجوء افلاطون الى الرؤيا الشعرية في عرض
الوقائع .

طبعاً ، من الخطأ القول أن افلاطون صار شاعراً الحاجة
داخلية في عرض فلسفته . فهو بطبيعته ، شاعر ، كتب
فلسفة ، كما كان بطبيعته ، محباً للحكم ، فكتب من هذه
الزاوية .

فهو ، في شبابه ، كتب مسرحيات ، ورسم ، قبل طرده
الشعراء من دولته المثالية . فطبيعته المشاكسة ، ضرورة في درس
فلسفته ، لمزاجه الجدلي . وهو كتب حوارات دفاعاً عن
سقراط ، في حياة سقراط وبعد موته ، مهزناً خصومه . وبعض
حواراته ، هجاءات بحتة . وفي سخريته ، قد يلجأ الى اساليب
تهريجية .

فمن فنه في هجومياته ، استخدامه المحاكاة الساخرة ،
حتى على نفسه في مؤلفات له سابقة .

على أن سحره الخاص ، يكمن في أسلوبه الحوارى ،
 خاصة في مؤلفات شبابه ، ونضجه (فأخيرها « القوانين » اقل
 لمعة وقوة) ، حيث كان طبيعياً وعفوياً ، في رسم أشخاصه .
 فكل منهم يأخذه بكل تفاصيله الجسدية أو الخلقية ، وكل
 عاداته ، وحتى في مزاجه الفردي ، حتى كأنه واحد يعيش
 بيننا .

من ذلك : فيدر في اهتمامه الموسوس بصحته وتقيدته
 بتعليقات طبيبه ، وبروديكيوس الذي لا يفوه إلا المرادفات .
 وجميع اشخاص « المأدبة » : ألسبياد ، ارسطوفان ، انطيفون ،
 الطبيب اوريكسيك ، وسقراط الذي يبدو على ثقل من الخمر
 والتعب ، والبقاء جامداً طوال ساعات ، أحياناً في الشارع ،
 تفكيراً في مسألة مفاجئة طرحت عليه .

ومن لافتته كذلك ، دخوله في الموضوع ، في شكل منوع
 متحرك : أحياناً مباشرة وأحياناً بعد استطراد طريف قد يطول
 (كما زيارة ايوقراط ، ليلاً ، لسقراط ، جاء يوقظه لسماعه أن
 بروتاغوراس في أثينا) . وأحياناً ، يضعنا رأساً أمام المتكلمين ،
 فيما أحياناً أخرى ، يحشر الحوار الرئيسي في مقطع طويل يرويه
 فرد واحد للمجموعة كلها .

ويكون للوسطاء أن يتدخلوا ، ليرجحوا انتباهنا ، حين يخشى من أن تطول المناقشة حتى الملل . لكن البراعة ، في تسلسل الحوار وتقسيمه ، حيث افلاطون دائم التجدد في أساليب لا مجال لتعدادها ، بينها واحد حافظ عليه حتى آخر كتاباته : المشرف على اللعب ، غالباً سقراط ، أو الأيليّ الغريب ، أو ، كما في « القوانين » ، الأثيني ، يطلق خلال الحوار ، صيغة متضادة ، بدون تحضير لها ، يقولها في لهجة جد طبيعية ، كما لو كانت حصيلة لما يقال . ويكون النقاش الحالي .

لكن هذا الأسلوب ، لا يظهر في الحوارات السقراطية ، حيث يدعي سقراط انه لا يعرف شيئاً ، بل في حوارات افلاطون على طلاب الأكاديمية .

أسلوب أسر آخر : عدم انتهاء البحث في صعوبة ، قبل التوغل في صعوبة أخرى ، فدخلنا في الحيرة ، حين نظرنا اقتربنا من السهولة .

أما العبارات ، فتدخلها تعجبات مألوفة ، لا تخرجنا عن المسار العام .

بهذا ، يكون افلاطون الناثر القديم الوحيد الذي وصلتنا جميع مؤلفاته . ولدينا مؤلفات منسوبة إليه . انما معرفته جيداً ، يجب التعرف إلى الترتيب الذي وضع فيه حواراته ، لأن فكره

يغير الكثير من مفاهيمه . لذلك لا نصيبه اذا عاجلنا فكرة واحدة دون وضعنا في إطارها التسلسلي ، وتطورها المنطقي . وقامت محاولات لسكسكتها حسب مضمونها ، أو الفكرة في ذاتها ، لكن هذه ، طريقة مغلوبة .

غير أن شهرة أفلاطون ، قامت على حوارات له قديمة (تسمى السقراطية) ، ظلت تتطور حتى الحوارات الأخيرة . ويبدو فيها أفلاطون واعياً تطور أسلوبه ، مما ساعد على ترتيبها تسلسلياً . فكلمة « كما » مثلاً ، في اليونانية القديمة ، لها تعبيران ، كثر الأول في الحوارات القديمة وخف في الأخيرة ، مع تطور استعمال الكلمة الحديثة .

لكن هذا ، لا يعني تحديداً بالضبط لهذا التسلسل ، لأن الابحاث على التعابير ، كانت ، الى حد كبير ، كيفية ، ولأن أسلوب الحوار لم يخضع فقط لسن أفلاطون ، بل للموضوع المطروح . لذلك ، ظهرت بعض الفلسفة الافلاطونية ، خاصة اذا كان أفلاطون ، كما يرى البعض لم يتطور بشكل جذري ، واذا كان سقراط التاريخي اكثر افلاطونية مما كان أفلاطون سقراطياً في بداياته .

ومن التسلسلات المقترحة : أوطيفرون ، الدفاع عن سقراط ، كريتون ، هيبياس ، ايون ، كارميد ، لاكيس ،

ليزيس ، بروتاغوراس ، جورجياس ، مينون ، اوتيديم ،
فيدون ، مينيكسين ، المأدبة ، فيدر ، الجمهورية ، كراتيل ،
تييتيت ، البارمينيد ، السفسطائي ، السياسة ، فيلاب ،
تيميا ، كريتاس ، القوانين ، ايبينوميس .

٢ - أرسطو

كل الفكر اليوناني اللاحق ، يعود الى أفلاطون ، ومنه
انطلقت النظريات المتضادة في ما بينها كالرواقية والابيقورية .

ومن تأمل عميق في افلاطون ، خرجت فلسفة مضادة ، مع
أرسطو . ويحاول البعض دراسة أرسطو التلميذ ، على ضوء
تطور أفلاطون ، وإيجاد ما عنده من رواسب أفلاطونية .

أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢) من مواليد ستاجير في مقدونية .
تابع دروس افلاطون في اثينا طوال عشرين عاماً ، ثم سافر الى
ترواد عند الطاغية هيرمياس ، حتى صار معلم الاسكندر . عاد
الى اثينا عام ٣٣٥ ، وأسس المدرسة الفلسفية المدعوة باسم الـ
ليسيه على اسم المعهد الرياضي الكان يعطي فيه دروسه .
ودعي طلابه ، بالمشائين ، لأنه كان يتمشى في ذاك الملعب مع
طلابه ، محلاً في مواضيعه الفلسفية . وكان لردة الفعل المضادة
لمقدونيا ، عند موت الاسكندر عام ٣٢٣ ، ان أرغمته على

مغادرة الأتيك ، فمات في كالسيس (من ايوبيا) .

آثاره المحفوظة ، عن أقواله في ذاك المعهد ، دون أن تكون ملاحظات سريعة ، هي : « المنطق » ، « الماورائيات » ، « الفيزياء » ، « الأخلاق » ، « السياسة » ، « البلاغة » ، « في الشعر » ، و « تأسيس أثينا » (الذي وجدت مخطوطته في آخر القرن الماضي) . وكان قسم كبير من آثاره الموجهة الى عامة الناس ، ضاع ، بعدما كان في زمانه موضع اعتزاز لجمال الأدبي .

منطلق مذهب أرسطو : نقد نظرية المثل . فلا واقع مدركاً عنده ، مفصلاً عن الأشياء الخاصة التي توصلها الينا الحواس . فليس للجمال ، مثلاً ، وجود في ذاته ، خارج الأشياء الجميلة . فالموجود ، اذن ، ليس المثل ، بل الفرد . من هنا أن المعرفة ، عند أرسطو ، موسوعية : مجموعة وقائع خاصة . فهو يختصر مجموعة أسس اغريقية ، ليهيئ كتابه « السياسة » .

وهو الذي قال : « لا علم إلا العام » . فلا نفكر إلا اذا عرفنا الأنواع . وجوهر هذا المنطق : تحديد الأسس التي تؤمن علاقة صحيحة بين العروض العامة والعروض الخاصة . وهذا المنطق ، هو أهم مساهمة من أرسطو في حياة الانسانية فكراً .

ولكن ، ما هي المعرفة العامة ؟

انها معرفة عنصر مشترك بين عدة وقائع خاصة . فالنوع لا يضاف الى الأشياء إلا في الفكر الذي يعرفه . النوع ليس كائناً .

واذا افلاطون كره الفيزياء ، كما كانت في عصره ، واشاح عن التجربة التي كانت تقنّع له المثل ، فأرسطو طبق على علوم الطبيعة ، اكبر تقدّمات الوثائق في العصر القديم .

انما هذا لا يشير الى عقل اختباري . فالعالم المعاصر الذي يقوم بتجربة ، يرغب الطبيعة على توضيح ما عندها . وهو ، بهذا ، افلاطوني . فكيف تتخذ المادة شكلاً ، وكيف غير المحدد يصير محسّداً ، وبأية قوة يصير الشيء ما هو عليه ؟

يجيب افلاطون : « باشتراكه في أمر خالد شامل » .
ويجب أرسطو : « لأن الشيء ، من القوة ، انتقل الى الفعل ، ولأن ما كان فرضياً ، صار واقعياً » . بداية الفكرة وقبل نقد هذه الحركية العميقة التي تحلّ مكان فلسفة الجامد ، فلسفة المتحرك ، ومكان إله يتأمل في عالم المثل ، إلهاً محركاً يشدّ إليه عالماً حسياً صار وحده الواقع ، يجب دائماً تفسير الدواء المنوم بفرضياته المنومة ، مما هو ضدّ الديكارتيه الآليه والفكر العلمي .

الفصل السادس

الفصاحة

نصف أهمية أبطال هومير ، في براعتهم متكلمين أمام الجماهير ، ونصفها الآخر في فنهم محاربين .

في القرنين الخامس والرابع ، كانت الثقافة الخطابية تركز على تقنية ظهرت في صقلية ، ونمت في أثينا . وكانت ، من أصول الدراسة ، معرفة المواضع المشتركة لضبط انتباه القضاة : (لست ، كخصمي ، خطيباً ماهراً . لا أحب المجادلة ، وفعلت ما بوسعني لأحل المشكلة حياً) ، أو لتقوية رهان الدعوى (يجب ، أيها القضاة ، أن تظلوا أوفياء لقسمكم ، وتحافظوا على حيوية القانون وفعاليته ، وتنقذوا الديمقراطية ، وألا تشوهوا ما جمّله أسلافنا في وطننا) .

قد يكون لنا اليوم أن نعيب المواضع المشتركة ، ومصطنعات البلاغة ، بل أن نعتبرها علامات مرحلة انقضت ، لكن

تلك ، في أزهى عصور الحضارة الهيلينية ، كانت أسس التربية والثقافة لدى شعب كان هو الأكثر خلقاً وإبداعاً . وإنما دراسة المواقف النموذجية ، أوصلت الى تلك السهولة والبراعة ، مما برز في أسلوب ليزياس . من هنا ، تهتم دراسة المبنى لدى ليزياس أو ايزوقراط ، اكثر مما تهتم دراسة المضمون .

الخطباء الأول ، ممن وصلتنا خطبهم ، كانوا من ذوي الخطب القضائية : فلم يصلنا شيء من خطب بيريكليس السياسية أو أحد معاصريه . بينما وصلت خطب انطفيون (ولد حوالي ٤٨٠ ، وأندوسيد (ولد حوالي ٤٤٥) وليزياس (ولد حوالي ٤٤٠) في مرافعات عن أمور خاصة ، أو عن دعاوى سياسية . فلم نعرف ايزيا إلا محامي شؤون خاصة . بينما ايزوقراط (٤٣٦ - ٣٣٨) أطلق نوع الفصاحة المبجلة ، فخطاباته لم تكن لتلقى بل لتطبع . انها بيانات يعرض فيها آراء في السياسة والتربية والثقافة العامة . وهو ، ضد رجال الأعمال المطالبين بتربية عملية وسريعة ، يبشر بطريقة تربية تتوجه الى العقل اكثر مما إلى إسداء المعلومات العملية . وهو ، على عكس أفلاطون ، ينصح عند انتهاء الدروس ، بالتخلي عن التأملات الفكرية ، والانصراف إلى الأعمال والحياة المتحركة .

والجيل الذي عايش المأساة المقدونية ، ترك لنا أصداء عن المنافسات الشعبية حول قضايا الدولة . وأبرز ممثلي هذا الجيل ،

من مع مقدونيا : ايشين ، ومن ضدها : ليكورغ ، هيبيريد ،
وخاصة . . . ديموستين .

١- ديموستين

ولد عام ٣٨٤ (ق . م .) ، من صانع سكاكين ثري توفي
عام ٣٩١ تاركاً ثروة تقاسمها أولياء ولده . وحين شب ، اضطر
للمرافعة ضدهم ليحصل قسماً من أرزاقه ، مما استوجبه اتقان
الفصاحة ، وراح يكمل خطيباً عن سواء ، في أمور خاصة
وشؤون سياسية ، حتى وصل الى منصة الجمعية العامة .
وتروى قصص مشبوهة حول الطرق التي تعلم فيها الخطابة .
لكن الثابت ان خطاباته كانت عكس استسهال الكلام ،
ونجمت عن مجهود قوي قام به ، وكان محور حياته وأساس آرائه
السياسية ، وركيزة شخصيته .

لكن اثينا ، منذ هزيمة ٤٠٤ ، عادت فقامت من الهزيمة ،
وتمكنت عام ٣٧٨ من استعادة استقلاليتها البحرية . وكان
الشرط الأول : تبني ضمانات تحمي الحلفاء من عودة الطغيان
الأثيني . فلم يعد بوسع أثينا فرض ضريبة ، ولا استعمال
مواردها الفدرالية لغايات خاصة . ونهضتها ، كقوة قادرة على
سياسة خارجية حية وواسعة ، فرضت عليها تضحيات مادية

قوية . من هنا تكوين مجموعة تجار رفضوا كل سيطرة ، ليعيشوا في سلام ، على رأسهم ، رجل قاد السياسة الاثينية من ٣٥٦ الى ٣٣٩ : أبول .

كان يبدو مركزه ثانوياً : رئاسة المعهد المولج ادارة أموال الجماهير . لكنه عرف كيف يجعل هذا المركز عصب ريادة . وكانت تلك المهمة أوكلت إليه لتقديم الأموال الى المواطنين الفقراء ، كي تتاح لهم مشاهدة المسرحيات . وراحت تتوسع المساعدات ، حتى في الاعياد التي لا مسرحيات خلالها . فصار ذاك المعهد أمل المحرومين وخلصهم ، تغذية الموارد الفدرالية ، فكان الشعب الاثيني يذهب الى المسرح على حساب حلفائه . وحين انقطعت تلك الموارد ، كان ضرورياً الابقاء على المعهد للضمان الاجتماعي . فصارت تؤول إليه فائضات العائدات السنوية كانت محصورة بالمصاريف العسكرية .

هكذا كان هدف ديموستين : اعادة تلك الأموال إلى مقرها الأول . لكن مقرها الأخير اتخذ طابع القانون الدستوري ، مما يلحق بالخطيب أقسى العقوبات لو هو حاول الاعتراض . وكان همّ أبول واصدقائه ، السهر على عدم المسّ بالمبدأ ، فوقّقوا إلى إقناع العديد من الطبقة الشعبية ، وعلى زرع فكرة السلام في السياسة الخارجية .

أما مناصرو السياسة الحية الناشطة ، فالى معسكرين ، كان قسم يعتقد ان الخطر على اليونان ، كان من الفرس ، كما على عهد ميلتياد وتيميستوكل ، وأبرز المعتقدين : ايزوقراط السكان حلمه جمع اليونان في حملة على الشرق . وكان يعتقد ان هذه الحملة تتم تحت قيادة أثينا . ولكن حين تحقق أن كل سيطرة أثينية باتت مستحيلة ، توجه الى ملك مقدونيا ، وفي كتابه « فيليب » (٣٣٩) ، طلب منه ان يترأس التحالف ، مما سهل انعقاد مجلس كورنثيا الذي قرر فيه فيليب ، قبل موته ، توقيف مبدأ الحملة الآسوية التي قادها ، بعده ، ابنه الاسكندر .

بقي مناهضو مقدونيا الكانوا يعتقدون أن الاساس ليس متابعة فكرة توحيد جمع الاغارقة ، بل منع أية قوة غير أثينا من السيطرة على كل اليونان . وحين أعلن فيليب نواياه ، دافعوا ضده عن التأثير الأثيني وقاموا ضد الهجوم المقدوني المرتقب ضد الاثينيين ، يوماً ، على أرضهم .

هذا ، كان ، خط ديموستين ، طوال حياته السياسية : طابع التوحيد . وكلفه هذا الموقف تهمته بالقبض من الفرس . انما لم تثبت هذه التهمة بعد .

في فترة أولى ، بين ٣٥٦ و ٣٥١ ، لم تكن الحياة السياسية ممتلئة بالمسألة المقدونية ، بل بنتائج حرب الحلفاء (٣٥٧ - ٣٥٥)

التي أرهقت أثينا ، وببدايات الحرب المقدسة (٣٥٦ - ٣٤٦) بين الفوسيديين ، حلفاء أثينا ، والبيوسيين يساندهم فيليب .

والى جانب خطب سياسية هامة ، ألقى ديموستين خطبه الأولى قبل أن يكون قائداً زعياً . وعام ٣٤٩ ، اندلعت الحرب بين فيليب وأولينت (المدينة القوية من كالشيد) مما تتطلب مساعدة أثينا . وكان ديموستين قبل سنتين تكلم على هزيمة مقدونية ، فناشد مواطنيه الانقضااض على الظرف ، فكان أن استسلمت اولينت في العام التالي .

عام ٣٤٦ ، بعد تدخل فيليب في شؤون فوسيد ، صار الموقف خطراً ، حتى اعترف ديموستين بضرورة التفاوض على السلام . فابتعد عن المتطرفين كما هيبيريد ، وتقرب من حزب اوبول ، ورفض المرافعة ضد عضو من هذا الحزب ، ميدياس ، الكان شتمه علناً ، وساهم في توقع ما سمي صلح فيلوقراط . بعدها ، ألقى خطابه « حول السلام » ، لصرف الاثنين عن المقاطعة المرتجلة ، الكانوا سائرين اليها بعد اكتشافات الاعيب فيليب والدور المشبوه الذي تولاه في ادارة معبد دلف .

عامي ٣٤١ و ٣٤٠ ، وكان ديموستين قوي بعدما اتضحت

تصاميم طغيان مقدونيا ، رأى أن وقت التحرك حان ، فاذا فيليب يقوم بعملية في المضائق ضدّ مواقف أساسية لتمويل اثينا بالقمح ، وكاد - لو استطاع - ان يهاجم الأتيك مباشرة .

ولدى فشله في المضائق ، أعلن فيليب حرباً جديدة على اللوكرين . فاستقر في ايلاتيا (٣٣٩) ، وهدد البيوسي ، وتوصل ديموستين ببراغته ، الى جمع اثينا واثينا المتخاصمتين . لكن هذا الائتلاف سرعان ما انكسر في كيرونيا (٣٣٨) . وانهزم الاثينيون في اليونان الى الدور الثانوي ، معترفين لديموستين بفضل ، ومانحينه اكليل الغار .

وبقي ديموستين ، حتى وفاته ، يحاول اصطياذ ظروف الانتقام . ومات فيليب ، فابتنى آمالاً بددها له الاسكندر في غزوه ثيبا . وعام ٣٣٠ ، قامت دعوى ايشين ضد كتيزيفون ، صاحب المرسوم بمنح ديموستين اكليل الغار ، فقام هذا الأخير يدافع عن كتيزيفون ، في براعة سببت لايشين عقوبة . . . النفى .

عام ٣٢٤ ، ضُبط ديموستين في فضيحة مالية كبرى ، (قضية هاربال) سببت له النفى هو أيضاً . وفي تريزينا ، أمضى سنة من اليأس الشديد ، لكنه عاد الى اثينا عند موت الاسكندر ، وساهم في محاولة بلده التحرر ، خلال الحرب

اللامية (٣٢٣ - ٣٢٢) . لكن المقدوني انتياتر ، المنتصر في هذه الحرب ، أمر باعتقال ديموستين وإحضاره إليه ، فالتجأ الى معبد بوزيديدون في كالوريا ، وانتحر قبل إلقاء القبض عليه .

ان أهمية خطبه ، في الصراع بين شخصيتين قويتين . فكره لفيليب عميق ، ویتهمه بالبربرية ، ويفصل جرائم محازبيه ، وينكر عليه طموحه في احتلال كل اليونان . لكنه يعي عبقرية خصمه ، وينفي عن مناهضيه قدرتهم على معرفة أسراره الحربية .

واستطاع أن يضوء على مناقبه الكان يعيها عليه الاثينيون ، منها : نشاطه القوي ، اشتراكه شخصياً ، بالعمليات العسكرية ، استغلاله جميع الفرص ، تنقيله نقاط دفاعه وهجومه ، ومغافلته خصومه .

واذا مال الاثينيون إلى اغتيال فيليب ، فهم يعتقدونه كائناً فوطبيعياً ، لدى نجاح واحدة من حملاته . لذا كان على ديموستين تبديد هذه الفكرة لديهم ، وتصويره بغير صورة الإله ، وأن له اخطاءه ، وحتى شعبه المقدوني تصدف أن يتدمر منه . وكان على ديموستين ان يبرهن للاثينيين بأن فيليب ما كان بهذه القوة لولا ضعفهم وتهمالهم ، وأن ثروته بفضلهم هم لا بعبقريته . وقال لهم إن الشعب الأثيني هو الأذكى في اختيار مصيره ،

وليس في حاجة الى الخطباء ليقولوا لهم ذلك ، بل إلى إرادتهم في العبور من التصور الى التنفيذ ، ولا تنقذهم إلا ثورة خلقية .

وكان يشدد كثيراً على الأخلاق . وكلما كانت القوى تميل الى المقدونيين . كان يتبعد عن المواعظ العسكرية ، الى الخلقية . فهو تأثر بقراءة توسيديد ، وخلص منه الى حصيلة : العدالة والمصلحة معاً .

من هنا ، أن الناحية الواقعية تطغى على خطبه الأولى : « لو كان الاغريق متفقين ، لحرّضتهم على الملك ، ولو في قضية غير عادلة » . ومنذئذ ، اطلق ديموستين شعاره : « لو طلب الملك نصيحتي ، لنصحته بان يكتفي بما هو له ، ولا يؤثر على الشعب » . وهذه الدعوة ، بتجنب الخطأ ، شعار أطلقه بعد صلح فيلوقراط ، انما من وجهة نفعية ، كي لا تقع الدولة في تحالفات مؤذية .

لذلك ، يقول في إحدى خطبه ان عظمة فيليب سائرة إلى الاندثار ، لأنها مبنية على الظلم والكذب . لكن الأحداث كذّبت لديه هذا التفاؤل الطوباوي . وكانت للهزيمة نفسها أن تستكتب ديموستين اجمل خطبه ، معتبراً أن خسارة قضية لا تعني أنها سيئة . على عكس كل منطق : « اذا انكسرنا ، لا يعني اننا على خطأ » .

هو هذا ، منطق ديموستين ، منظرأ في الحكم .

وتستمر النقاشات حول سياسته . البعض يعتبره لم يفهم
أن وقت عظمة أثينا زال ، وأن الحزب مرصود مسبقاً على الفشل
حين نظامه يبدأ بالاصلاح الأخلاقي ، وأن المشكلة ، يومها ،
لم تكن في معرفة أية مدينة اغريقية تحكم اليونان ، بل أية قوة ،
اغريقية أم غير اغريقية ، توحد اليونان لتزرع الهيلينية في
الخارج .

ولم يكن أحد ينكر أن عظمة أثينا كان ينقصها عبقرى كما
ديموستين ، يزرع فيها ، عشية هزيمتها ، الروح الوطنية ، وفي
الاثنين تجنب الخطأ . وحدها هذه البادرة ، كافية لتسوية
النقاشات حول عبقرية السياسية .

ولم يتطرق أحد الى عبقرية الخطابية . فروعة خطبه ، لا
تكمُن في مزاياه العفوية فقط ، بل في فنه الأسلوبى المذهل في
اليجاز وبلاغته . فهو غير جذرياً في تراكيب الجمل ، للجرس
الموسيقى ، دون تكلف ، وصولاً الى جوهر الفكرة في الكلمات
الأقل ، والتأثير الأفعل .

الفصل السابع

الأدب في العصرين الاسكندري والروماني

منذ المدن الاغريقية فقدت حريتها ، في عهد الاسكندر أم
عهود خلفائه ، أم في العهد الروماني ؛ صار الأدب اليوناني
ادب شعب لم يعد يشعر نفسه بنفسه مسؤولاً عن قدره ، فصار
ترفاً غير معتمد .

منه ، مثلاً ، تيوقريت (في النصف الأول من القرن
الثالث) ، ومعاصروه فكان شاعر بلاط ، وعالج انواع العصر
من ملاحم قصيرة وروايات ايمائية وقصائد ريفية ، ومحاكيات ،
ووصف (نزهة في جزيرة كوس ، يوم عيد في الريف ، واناشيد
رعاة وحصادين ، . . .) . وكانت له طواعية لافقة في قولبة
الحوار واللهجة ، سواء في اللهجة الدورية المحكية في كوس
(سيراكوس) ، أو في اللهجة الهوميرية ، أو في اللهجة الايولية
ممجداً الحب والخمر .

ونخطيء الظن في كاليماك (من الفترة نفسها) ان لم نرفيه إلا شاعر أساطير ومذاهب ، ففي قصائده تجربة داخلية ومعاناة شخصية قوية . وقام صراع ادبي بينه وبين ابولونيوس (من رودس) ، أثر في بلورة شعره .

أما هيروننداس ، فلا نعرف عنه أكثر من مشاهدته المسرحية الاليمائية القصيرة ، التي يطغي عليها النفس الواقعي .

في تلك الحقبات ، برز المؤرخ بوليبي (٢٠١ - ١٢٠ ق . م .) . وقع رهينة في روما ، فتصادق مع كبار رجالات الحكم ، معجباً بقوة روما ، ممجداً وحدة العالم تحت السيطرة الرومانية ، ازاء ضعف المدن الاغريقية . وكان ضليعاً بأمور الحرب والسياسة ، مما أغنى كتاباته التاريخية ، هو الذي ركز على الثروة لبناء الدولة .

من الملل الفلسفية ، برزت الرواقية التي فعلت كثيراً في الآثار الأدبية ، كما « آراء مارك أوريل (١٢١ - ١٨٠ ب . م .) . وحوارات ابيكتيت (القرن الأول الميلادي) التي دونها تلميذه آريين في أمانة تامة . وفيها تعاليم حول مشيئة إلهية صالحة دائماً ، في أسلوب صوفي يذكر بالمسيحية ، مع عقلانية ظلت خيوطها فاعلة حتى ديكارت .

وكان لتبعثر الملل ، وتضادها ، ان قادا الى تشاؤمية قاتلة مع

لوسيان (القرن الميلادي الثاني) الذي رفضها جميعها ، ورفض
الايمان بها ، في أسلوب أتيكي أنيق ، مع أن صاحبه سوري من
ساموساتس (على الفرات - اليوم تابعة لتركيا) .
أما اهم الهيلينيين الوثنيين ، ممن آثروا لاحقاً ، وكثيراً ، في
الأدب العالمي ، فهو بلوتارك .

١-بلوتارك

ولد في كيرونيا (البيوس) عام ٤٦ م . وكان على اتصال
بكبار الشخصيات الادارية الرومانية في اليونان . وهو سافر الى
روما حيث عرف رجال سياسة وفكر . وتوزعت حياته بين
ضييعته (حيث قام بوظائف ادارية) ودلف (حيث ارتد الى
الخدمة الالهية) . توفي حوالي عام ١٢٠ .

آثاره الكثيرة ، تنقسم اثنين : قسم « الحيات المتوازية »
(يرجح ان يكون كتبها بين ١٠٥ و ١١٥) وهي سير رجال عظام
اغريق ويونان ، وقسم مما يسمى عادة « الآثار الخلقية » ، في
مواضيع متفرقة .

بين هذه الأخيرة ، أبرزها في تحليل بلوتارك : « آراء على
المائدة ، يعالج في قسم منها آداب المأدبة وواجبات المضيف تجاه

زواره ، وفي قسم آخر مواضيع جنسية وماورائية (وكل ما يمكن التحدث به على المائدة : لماذا العجّز يقرأون مبعدين الكتاب عن عيونهم ، لماذا تفسد اللحم في ضوء القمر أسرع مما على نور الشمس ، من كان أولاً : العصفور أم البيضة . . .) . وتتشابه الآثار الخلقية الباقية ، كما هذا الكتاب ، من حيث المواضيع : لماذا على صفحة القمر ، صورة وجه ؟ هل على الدولة أن يحكمها عجوز ؟ لماذا نبية معبد دلف لا تطلق نبوءاتها شعراً ؟ وما معنى الحرف السحري على مدخل معبد دلف ؟

وهذه ، كما يبدو عناوين لهموم مجتمع عاطل عن العمل . ويبدو أن كان على عهد بلوتارك كثيرون من المثقفين يمضون أوقاتهم كالرجلين اللذين التقاهما بلوتارك على درج معبد دلف يتناقشان حول مسألة لغوية تافهة .

وبراعة بلوتارك في حواراته ، تتجلى في السهولة العفوية ، والموهبة في الانتقال من موضوع الى آخر ، دون تعمق جاف ، وفي جمال السرد دون تطويل . وليس من رابط قوي بين المواضيع ، رغم طرافتها ، مما هو مقصود . وأبرز مواضيعه : الحوارات الدلفية ، وهي تدل على ثقافة فيها نادرة ، ظهرت في فن بلوتارك بتجميد أمور الحياة الاجتماعية لدى المثقفين العاطلين ، عن العمل .

وتلك البطالة ، التي شجعها السلام الروماني ، لم تكن جديدة في اليونان : فحوارات المآدب ، حول مواضيع كما التي تشغل بلوتارك ، كانت منذ أيام كزينوفون وافلاطون ، احد اهتمامات الاثنيين الأثرياء ، مما ولّد تقاليد شفوية من الكلمات والأساطير - شكّلت قسماً كبيراً من آثار بلوتارك .

وهو ليس مؤرخاً ، ولا يدعي ذلك ، فليس عنده ذوق البحث عن الوثائق . ومعرفة كتبية بحثة . والكتب التي يغرف منها معلوماته ، (وهي واسعة وشاملة) ، كانت مصادر تعليم التاريخ الاغريقي للدارسين الرومان . ومراجع هذه المصادر ، تعود الى مدرسة المؤرخين المشائين ، من تلامذة أرسطو وتلميذه تيوفراست ، ممن كتبوا التاريخ وفق التزامات مدرستهم وآرائها .

نقابل بين كتاب « حياة ديموستين » وكتاب « فوسيون » .

في الأول ، استخدم بلوتارك كل نزاهته الفكرية ضد مصادره حين سنتخيله غير عادل . وفي الثاني ، يبدو مثال الخير المدني ، هو الكان صديق مقدونيا . والمشهد الذي فيه الشعب الاثيني يحكم على فومسيون بالموت لخيانته ، وهو في التسعين ، رسمه بلوتارك مشهداً متوحشاً قاسياً .

ولم يكن يهم بلوتارك الحكم وفق الحقائق التاريخية ، بقدر

نقديم صورة خلقية مثالية ، في حوارات يستخدم لها كلمات وأساطير بارعة . والتناقض الكبير في فن بلوتارك ، احيائه أشخاصاً من مخيلته ، يجري على لسانهم حوارات طبيعية حية ، أحياناً بين كبار اغريق وكبار رومان . وما ينقد المواقف المختلفة عنده : الخيال والحركة الدرامية . ففي أكثر سيره ، مشهد مفصل لموت البطل . منها ، بل اكثرها براعة ، سيرة ديموستين وسيرة السبياد .

وما يلفت في بلوتارك كذلك ، ارتفاع تفكيره الخلقي . فهو لا يتعلق بأية ملة ، وهو منفصل عن الابيقوريين وخاصة عن السفسطائيين ، ويتبع فكر أفلاطون . انه مخلص لمثله ، بارع في التحليل الجواني ، كما كبار علماء الأخلاق .

وهو حاول كذلك أن يكون لاهوتياً وبارعاً في الماودائيات ، محاولاً إنقاذ الدين الوثني القديم . انه حاول تطهير المعتقدات التقليدية في رفع تهمة القتل والجرائم عن الآلهة ، توصلاً إلى ايجاد أساس ماورائي لمذهب تعدد الآلهة .

المسألة الأولى ، حلّها بنظريته حول الشياطين ، الكائنات الوسيطة بين الآلهة والبشر . والمسألة الثانية ، حلّها في شقين : تعدد الأكوان ، وفضائل الإله الاجتماعية .

لغويّاً ، تزرخ لغة بلوتارك باستشهادات شعرية ، وتستعير

لُحاً من الملحمة كما من الغنائية والتراجيديا . وهذا ناجم عن
تطور اللغة في عصره ، عن طريق الاستعارات . ذلك أن
المغالة في التوشية الأسلوبية ، أمر بات عهدئذ متواتراً ، مما أفقد
اللغة كثيراً من ألقتها .

من هنا أن ثغرات ابداع بلوتارك ، في الفكر أم في التعبير ،
تشير إلى النقص الكبير الذي يعتري الكاتب ، حين يكون منتمياً
الى عصر انحطاط .

الخلاصة

إن عرض الأدب اليوناني ، في صفحات قليلة ، اقتضى اختيار كبارهم وتمضية القارئ وقتاً ، غير ممل ، في رفقتهم .

ومن غرضي دراسة التاريخ الأدبي ؛ تفسير الآثار الكبرى وتطور نتائج الفكر ، كان علينا التوضيح بالتالي لصالح الأول ، وإن نكون افلاطونيين فنفهم الكائن ونشيع عن المستقبل .

وإذا كَوّن القارئ فكرة عمّن عرضنا من أدباء ، فلم يكون بعد ، طبعاً ، فكرة عن كامل الأدب اليوناني .

ولم يكن بالامكان توسيع الموجز أكثر ، ولا اختصار الموسع بعد . فلم نتكلم على الادب العلمي عند اليونان ، وله مكانته الواسعة في فكرهم وكل تراثنا . فلا يمكننا إذن ، اطلاق خلاصة عامة في بضعة أسطر .

حسبنا ، إن هو أحب التوغل أكثر ، أننا ضوأننا له الطريق ، أسماء وتواريخ ، فما عليه ، بعد ، سوى حمل قنديله ، وآتباع الضوء .

مراجع بيبليوغرافية

Pour établir la bibliographie méthodique d'un auteur grec, se servir des instruments de travail suivants : a) pour la période antérieure à 1914, P. MASQUERAY, *Bibliographie pratique de la Littérature grecque*, Paris, Klincksieck, 1914 ; b) pour la période 1914-1924, J. MAROUZEAU, *Dix années de bibliographie classique*, Paris, Belles-Lettres, 1927 ; c) pour la période postérieure à 1924, J. MAROUZEAU, *L'Année philologique*, Paris, Belles-Lettres, un volume par an (un seul pour 1924-1926) continuée par J. ENNST. Compléter, pour la période postérieure au dernier fascicule paru de *L'Année philologique*, par la revue *Gnomon* et par les listes de « derniers ouvrages reçus » dans chaque fascicule de la *Revue des Etudes grecques* et de la *Revue philologique*. — Utiliser aussi LAMBRINO, *Bibliographie de l'Antiquité classique*, I, *Auteurs et textes*, Paris, Belles-Lettres, 1951 (pour la période 1896-1914). — Consulter J. DEFRANDES, *Les études supérieures de grec*, Paris, Soc. Ed. Ens. sup., 1955.

Ouvrages généraux. — A. et M. CROISER, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Fontemoing, I, 3^e éd., 1910 ; II, 3^e éd., 1914 ; III, 3^e éd., 1913 ; IV, 2^e éd., 1900 ; V, 1899 ; *Manuel d'histoire de la littérature grecque*, Fontemoing (= actuelle librairie de Boccard), 1910 ; R. FLACELIÈRE, *Histoire littéraire de la Grèce*, Fayard, 1962.

Collections de textes et traductions. — *Collection des Universités de France*, publiée par la Société d'Éditions « Les Belles-Lettres », à Paris (texte, et traduction en regard) : c'est la mieux adaptée aux besoins du lecteur humaniste et honnête homme ; — *collection des classiques Garnier*, chez Garnier, Paris ; — *collection « Erasme »*, Presses Universitaires de France (texte avec notes) ; — *collection Loeb*, chez Heinemann, à Londres (texte et traduction anglaise) ; toutes ces collections sont en cours de publication ; — *collection Didot* (texte, et traduction latine en face ; 70 volumes in-4^o ; manquent Pindare et les lyriques) ; — la collection de textes la plus complète est celle des éditions Teubner à Leipzig, mais elle ne donne aucune traduction ; — *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard (plusieurs auteurs grecs parus ; traduction seule).

Quelques ouvrages en français se rapportant aux questions traitées ici. — I. — P. MAZON, *Introduction à l'« Iliade »*, Paris, Belles-Lettres, 1942. — A. SEVERYNS, *Homère*, 3 vol. (surtout I, *Le cadre historique*), Bruxelles, Office de Publiété, 1944 et suiv. — F. ROBERT, *Homère*, Paris, P.U.F., 1950. — G. GERMAIN, *Genèse de l'« Odyssee »*, P.U.F., 1954.

II. — TH. REINACH, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1920. — L. SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, de Boccard, 1930. — J. DUCHEMIN, *Pindare poète et prophète*, Paris, Belles-Lettres, 1955. — G. MÉAUTIS, *Pindare le Dorien*, A. Michel, 1962.

III. — O. NAVARRE, *Le théâtre grec*, Paris, Payot, 1925. — L. SÉCHAN, *La tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, thèse, Paris, Champion, 1926. — J. de ROMILLY, *La tragédie grecque*,

- Paris, P.U.F., 1970 ; — *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971. — M. CROISSET, *Eschyle, études sur l'invention dramatique, dans son théâtre*, Paris, Belles-Lettres, 1928. — M. L. DELCOURT, *Eschyle*, Paris, Rieder, 1934. — J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1935. — J. de ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Belles-Lettres, 1958. — ALLÈGRE, *Sophocle, essai sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Paris, Fontemoing, 1905. — P. MASQUERAY, *Les idées d'Euripide*, Paris, Hachette, 1908. — M. DELCOURT, *La vie d'Euripide*, Gallimard, 1930. — E. DELEBEQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951. — F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypréens*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — P. MAZON, *La composition des comédies d'Aristophane*, thèse, Paris, Hachette, 1904. — J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris, Belles-Lettres, 1965. — Ph. LEGRAND, *Daos*, Paris, Fontemoing, 1910. — G. MÉAUTIS, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, Paris, Hachette, 1954. — A. BATAILLE, adaptation du *Dyscolos* de Ménandre, Gallimard, 1962.
- IV. — Ph. LEGRAND, *Introduction* (1 vol.) à son édition d'Hérodote, Paris, Belles-Lettres, 1932. — J. de ROMILLY, *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris, Belles-Lettres, 1947 ; *Théorie et raison chez Thucydide*, Paris, Belles-Lettres, 1956. — J. LUCCIONI, *Les idées politiques et sociales de Xénophon*, Gap, 1947. — E. DELEBEQUE, *Essai sur la vie de Xénophon*, Paris, Klincksieck, 1957.
- V. — A. DIÈS, *Autour de Platon*, 2 vol., Paris, Beauchesne, 1927. — L. ROBIN, *Platon*, Paris, Alcan, 1935. — P. FRUTIGER, *Les mythes chez Platon*, Paris, Alcan, 1930. — A.-J. FESTUGIÈRE, *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Paris, 1936, 2^e éd., 1950. — P.-M. SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, thèse, Paris, Alcan, 1933 ; — *L'œuvre de Platon*, P.U.F., 1954 ; — *Etudes sur la fabulation platonicienne*, P.U.F., 1947 ; — *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 2^e éd., 1952. — P. VICAIRE, *Platon critique littéraire*, Klincksieck, 1960. — J. BRUN, *Pluton et l'Académie*, Paris, P.U.F., 1960. — G. RODIS-LEWIS, *Platon*, Paris, Seghers, 1965. — O. HAMELIN, *Le système d'Aristote*, publié par L. ROBIN, Paris, Alcan, 1920. — Joseph MONEAU, *Aristote et son école*, Paris, P.U.F., 1962. — R. WEIL, *Aristote et l'histoire, essai sur la « Politique »*, Klincksieck, 1960. — J. BRUN, *Aristote et le Lycée*, Paris, P.U.F., 1961. — ALAIN, *Idées : Platon, Descartes, Hegel*, Paris, Martinann, 1932. — L. ROBIN, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, coll. « L'Évolution de l'humanité », Paris, Renaissance du Livre, 1923. — V. GOLOSCHNITZ, *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, 1970 ; — *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, Aubier, 1970.
- VI. — O. NAVARRÉ, *La rhétorique grecque avant Aristote*, thèse, Paris, Hachette, 1900. — P. CLOCHÉ, *Démosthène*, Paris, Payot, 1937. — G. MATHIEU, *Les idées politiques d'Isocore*, Paris, Belles-Lettres, 1925. — *Démosthène, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1948.
- VII. — Ph. LEGRAND, *La poésie alexandrine*, Paris, Payot, 1924. — *Étude sur Théocrite*, Paris, Fontemoing, 1898. — E. CAHEN, *Callimaque et son œuvre poétique*, Paris, de Boccard, 1929. — P. PÉDECH, *La méthode historique de Polybe*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — O. GRÉARD, *De la morale de Plutarque*, thèse, Paris, Hachette, 1866. — L. LATZARUS, *Les idées religieuses de Plutarque*, thèse, Paris, Leroux, 1920. — G. SOURY, *La démonologie de Plutarque*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1942. — P. CASTER, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1937. — J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, thèse, de Boccard, 1958.

فهرس

٥	مقدمة
١١	الفصل الأول - الملحمة
١١	● هومير
٣٢	● الأناشيد الهوميرية
٣٢	● هيزيود
٣٥	الفصل الثاني - الشعر الغنائي
٣٩	الفصل الثالث - المسرح
٤٨	● إشيل
٥٣	● سوفوكل
٥٧	● اوريبيد
٦٧	● الكوميديا القديمة : ارسطوفان
٧٥	● الكوميديا الجديدة : ميناندر
٧٧	الفصل الرابع - التاريخ
٧٧	● هيرودوت
٨٩	● توسيديو
١٠١	● كزينوفون

١٠٣	الفصل الخامس.- الفلسفة
١٠٣	● افلاطون
١١٩	● أرسطو
١٢٢	الفصل السادس.- الفصاحة
١٢٤	● ديموستين
		الفصل السابع.- الأدب في العصرين
١٣٢	الاسكندري والروماني
١٣٤	● بلوتارك
١٣٩	خلاصة
١٤٠	مراجع بيبليوغرافية

Fernand ROBERT

Professeur à la Sorbonne

LA LITTERATURE GRECQUE

Texte traduit en arabe

par

Henri ZOGHAIB

EDITIONS OUEIDAT

Beyrouth - Paris

الأدب اليوناني

زدنيب محمدا

- آداب الهند / لويس رونو (١٦٦)
- الاتجاهات الأدبية الحديثة / ألبيريس (١٥٥)
- الأدب الألماني / جوزف فرنسو انجيلوز (١١١)
- الأدب الأمريكي / جاك فرديناند كاهن (١٥٢)
- الأدب السوفياتي / آلان بريشاك (١٥٩)
- الأدب الصيني / أوديل كالتنمارك (١٧٤)
- الأدب الإيطالي / بول أريغي (١٣٠)
- الأدب الرمزي / هنري بير (٢٧)
- الأدب الطبيعي / بيار كوني (٦٩)
- الأدب المقارن / ماريوس فرنسو غويار (١٠)
- الأدب اليوناني / فرنان روبير (١٩٤)
- أدباء من الشرق والغرب / الدكتور عيسى الناعوري (٦)
- الأسطورة / ك. ك. راثفين (١٠٣)
- بحوث في الرواية الجديدة / ميشال بوتور (٢٠٢)
- الدراما والدرامية / س. و. داوسن (١٤٩)
- دستوفسكي / اندريه جيد (١٧)
- دفاعاً عن الأدب / كلود روى (١٠٠)
- الرواية البوليسية / بيار بولو وتوماس نرسجك (٦)
- روسو / اندريه كريسون (٢٦)

Bibliotheca Alexandrina



0351243

